Reitertypen

auf

Griechischen Vasen.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

ersten Sektion

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Ludwigs-Maximilians-Universität zu München.

Eingereicht am 9. März 1906

von

Hans Wilhelm Burkhardt.

MÜNCHEN.

Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547427_0025

Reitertypen

auf

Griechischen Vasen.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

ersten Sektion

der

ACAD. LUDWIGST. BIBL.

hohen philosophischen Fakultät

der

Ludwigs-Maximilians-Universität zu München.

Eingereicht am 9. März 1906

von

Hans Wilhelm Burkhardt.

MÜNCHEN.

Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

Meinen lieben Eltern gewidmet.

Inhalt.

Seite

Vorwort 7

Abkürzungen 9

Ueberblick über die Geschichte der Reitertypen 11

Die einzelnen Typen 13

Der einfache Reiter 13

Der Reiter im Schritt 13

Der galoppierende Reiter 19

Die Rossführung 24

Besondere Arten der Rossführung 28

Die Dreieckskomposition 30

Reiterdarstellungen in zwei Gründen 31

Zwei sich überschneidende, bekleidete Reiter 35

Der Reiter in Vorderansicht 36

Das Schaleninnenbild 38

Allgemeine Ergebnisse 43

Allgemeiner Charakter der Typen; Entstehung, Entwicklung, Höhepunkt, Untergang; Verwendung; Variation: Stellung, Bekleidung, Gruppierung, Bedeutung; Verdorbene Darstellungen, Typenverbindung und Typenübertragung.

Geschichtliche Bedeutung der Reitertypen siehe S. 48.

Lebenslauf.

Vorwort.

Im Jahre 1902 erschien in den „Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres". Tome XXXVII eine Abhandlung von M. W. Helbig, betitelt „Les ΙΙΙΙΠΕΙΣ Athéniens", in welcher der Versuch gemacht war die Entwicklung der athenischen Reiterei an der Hand der griechischen Vasenbilder in den Hauptzügen darzulegen. Bei näherem Studium der Schrift ergaben sich mir einerseits Bedenken gegen die Art und Weise, in der der Verfasser sein Denkmälermaterial benutzt hatte, andererseits liess er selbst eine Anzahl von Fragen, die sich ihm bei Betrachtung einzelner, scheinbar abweichender Darstellungen aufdrängten, so gut wie unbeantwortet, so dass die beifällige Kritik von Fr. Spiro in der „Wochenschrift f. kl. Philologie" 1903 No. 52, Helbig habe das Problem richtig gestellt und definitiv gelöst, sich keineswegs als zutreffend erwies. Ich sah mich dadurch veranlasst, nicht nur die von Helbig verwendeten Vasenbilder, sondern überhaupt das ganze mir zu gebote stehende Material an solchen einer genauen Durchsicht zu unterziehen. Dabei stellte sich heraus, dass die weitaus grösste Mehrzahl aller Reiterdarstellungen auf griechischen Vasen sich unter einige wenige Rubriken ordnen liess und dass diese Kategorien zugleich bestimmte Typen repräsentierten, die durch alle Stilarten und Vasengattungen hindurchgingen. Somit war an eine Beurteilung von Helbigs Aufstellungen nicht zu denken, bevor nicht das Wesen, die Ausdehnung und die Geschichte dieser Typen klargelegt war. Zwar hatten einzelne Motive bereits eine Bearbeitung erfahren. So hatte Löschcke in den „Bonner Studien" mit seinem Aufsatz über „Bildliche Tradition" einen dankenswerten Anfang zur Typengeschichte geliefert, das Troilosschema war beinahe nach allen Seiten hin behandelt worden von Luckenbach in den „N. Jahrb. f. kl. Philologie XI. Suppl.-Band" und von A. Schneider im „Troischen Sagenkreis", auch hatten letzterer in diesem Buche, sowie Robert in „Bild und Lied" bereits das Verhältnis der Vasenbilder und ihrer allgemeinen Typen zu Sage und Dichtung festzulegen versucht. Und nachdem die vorliegende Arbeit schon zum grössten Teil fertiggestellt war, entspann sich noch die Fehde zwischen Helbig und Petersen. Dieser hat den Verfasser der ΙΙΙΙΠΕΙΣ in den Oest. Jahresheften 1905[1]) in verschiedenen Punkten angegriffen, worauf jener im gleichen Jahrgang der Zeitschrift in einer längeren Replik entgegnete.[2]) Helbig hat aber dabei nur seine früheren Aufstellungen gegen Petersen verteidigt und so ziemlich in vollem Umfang aufrecht zu halten gesucht. Prinzipiell wurde die ganze Frage durch diesen Streit in keiner Weise gefördert, vielmehr stand eine umfassendere Bearbeitung der Reiterfigur, soweit dieselbe in typischen Formen auf griechischen Vasen sich findet, noch immer aus. Diese Lücke auszufüllen soll nun das Ziel der vorliegenden Arbeit sein. Ich habe in derselben versucht darzulegen, welche Reitertypen auf den griechischen Tongefässen, von den frühesten Zeiten bis etwa zum Eintritt des freien Stiles dargestellt wurden, wie sie entstehen, sich entwickeln und vergehen, welch allgemeinen Gesetzen ihr Werdegang unterworfen ist und nach welchen Prinzipien die Künstler bei ihrer Verwendung und Variierung verfahren. Zur leichteren Orientierung und zur Vermeidung von Wiederholungen habe ich eine kurze Uebersicht über die Geschichte der Reitertypen vorausgeschickt.

---

[1]) S. 77 ff.
[2]) S. 185 ff.

Einige Punkte bedürfen vielleicht noch der Erwähnung. Unter Reiter habe ich nicht nur den Mann, der auf dem Pferde sitzt, sondern ganz allgemein die Verbindung von Mann und Ross zu einer selbständigen, einheitlichen Darstellung verstanden, so dass auch alle rossführenden Gestalten unter diesen Begriff fallen. Dagegen habe ich auf Grund dieser Definition alle anderen Rittscenen, mögen sie nun auf Maultieren, Schwänen, Rehen etc. vor sich gehen, ebenso wie die reitenden weiblichen Figuren, soweit sie nach Frauenart auf dem Pferde sitzen, ausgeschlossen. — Da es mir nur um den Typus des Reiters, also um seine Gesamtgestalt zu tun war und nur aus den Monumenten selbst der Charakter und die Geschichte der verschiedenen Motive entwickelt werden sollte, brauchte ich einerseits nicht auf stilistische Details der Menschen- und Pferdezeichnung einzugehen und konnte andererseits auch die ganze literarische wie antiquarische Seite der Frage beiseite lassen. Singuläre Darstellungen blieben ebenfalls im ganzen unberücksichtigt, da die Untersuchung eben nur die typischen Reiterbilder umfassen sollte. Dass letztere nur bis zum freien Stile systematisch durchgeführt wurde, erklärt sich einmal daraus, dass das Material für die späteren Zeiten noch in sehr ungenügendem Masse publiziert ist, andererseits aus der Tatsache, dass in jener Epoche, wie schon der Name besagt, die typischen Formen immer seltener und durch freiere Schöpfungen ersetzt werden. Auch Helbig hat seine Untersuchung nur bis ungefähr in diese Zeit ausgedehnt. Doch wurde bei den einzelnen Typen, soweit das vorliegende Material es gestattete, stets auf ein eventuelles Fortleben in späteren Perioden hingewiesen. — Dass viele der gefundenen Schemata und Variationen auch bei anderen Motiven als gerade den Reiterfiguren angewendet wurden, ist selbstverständlich, doch kommt hier nur ihre spezielle Beziehung zu dieser Gestalt in Betracht. — Der Grund dafür, dass die Abhandlung sich streng auf die Reiterbilder auf Vasen beschränken konnte, liegt schliesslich einerseits darin, dass zwischen diesen und den Reiterdarstellungen der Reliefkunst und statuarischen Plastik so gut wie keine Berührung festzustellen ist, und andererseits in dem Umstand, dass für letztere ganz andere Gesetze und Gesichtspunkte in Frage kommen, als wir für unsere in der Fläche gebildeten Reitertypen aufstellen können. —

Schliesslich möchte ich an dieser Stelle den Herren Prof. Dr. Furtwängler und Prof. Dr. Bulle, die mich bei der Fertigung dieser Abhandlung mit Rat und Tat unterstützten, sowie Herrn Professor Dr. Freiherrn v. Bissing, der mir in liebenswürdigster Weise die Erlaubnis zur Veröffentlichung der in seinem Besitz befindlichen spätmykenischen Vase aus Kypros erteilte, meinen verbindlichsten Dank aussprechen.

Abkürzungen.

A. Az.	= Archäologischer Anzeiger des Jahrbuchs des kaiserlich deutschen archäologischen Institutes. Berlin.
A. D.	= Antike Denkmäler. Herausgegeben vom kaiserlich deutschen archäologischen Institut. I. u. II.
A. M.	= Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Institutes. Athenische Abteilung.
Annali	= Annali dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica.
Ashmol. Mus.	= Percy Gardner. Catalogue of the Greek Vases in the Ashmolean Museum. Oxford 1893.
Athen	= M. Collignon et L. Couve. Catalogue des Vases Peints du Musée National d'Athènes. Paris 1902.
A. V.	= E. Gerhard. Auserlesene griechische Vasenbilder.
A. Z.	= Archäologische Zeitung. Herausgegeben v. E. Gerhard.
B. C. H.	= Bulletin de Correspondance Hellénique.
Berlin	= A. Furtwängler. Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (Kgl. Museum) zu Berlin. 1885.
B. M.	= Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum. Vol. II 1893 = B. Vol. III 1896 = E. D.
B. M. B. B. M. E. B. M. D.	} Siehe unter B. M.
Bologna	= G. Pellegrini. Museo Civico di Bologna.
Coghill	= J. Millingen. Peintures Antiques de Vases Grecs de la Collection de Sir John Coghill Bart. Rom 1817.
Collignon-Couve	= M. Collignon et L. Couves. Catalogue des Vases Peints du Musée National d'Athènes. Planches.
CR.	= Compte-Rendu de la Commission Archéologique Impériale.
De Ridder. B. N.	= De Ridder. Vases Peints de la Bibliothèque Nationale. I. und II. vol.
EC.	= E. Gerhard. Etruskische und kampanische Vasenbilder des K. Museums zu Berlin.
Ἐφ. ἀρχ	= Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική.
Fitzw. Mus.	= E. A. Gardner. A Catalogue of the Greek Vases in the Fitzwilliam Museum. Cambridge 1897.
Fröhner. Marseille	= W. Fröhner. Catalogue des Antiquités Grecques et Romaines du Musée de Marseille. Paris 1897.
Fu. Rei.	= A. Furtwängler und K. Reichhold. Griechische Vasenmalerei. München 1900.
Helbig	= M. W. Helbig. Les „ΙΠΠΕΙΣ Athéniens".
Heydemann	= H. Heydemann. Die Vasensammlungen des Museo Nazionale in Neapel. Berlin 1870.
Hw.	= Holwerda. Liste tyrrhenischer Amphoren im Jahrb. 1890. S. 242 ff.
Inghirami V. F.	= Inghirami. Vasi Fittili.
JHSt.	= Journal of Hellenic Studies.
Jahrb.	= Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Institutes.
L.	= E. Pottier. Vases Antiques du Louvre. I. u. II. vol.
Laborde	= A. de Laborde. Collection de Vases Grecs de M. Le Comte de Lamberg.
Luynes	= H. D'Albert Duc de Luynes. Description de Quelques Vases Peints Étrusques, Italiotes, Siciliens et Grecs.
Micali Storia	= G. Micali. Monumenti per servire alla Storia degli Antichi Popoli Italiani.
Millin	= Millin. Peintures de Vases Antiques ed. S. Reinach.
Millingen	= Millingen. Peintures Antiques de Vases Grecs tirées de Diverses Collections. ed. S. Reinach.
Millingen anc. un. Monum.	= Millingen. Ancien unedited monuments of Grecian art.

Mon. Grecs	= Monuments Grecs publiés par l'Association pour l'Encouragement des Etudes Grecs.
Mon. Inst.	= Monumenti inediti dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica.
Mon. Piot.	= Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions.
Mon. d. Lincei	= Monumenti Antichi pubblicati per Cura della R. Accademia dei Lincei.
Murray, Designs	= A. Murray. Designs from Greek Vases in the British Museum.
Mus. Greg.	= Museo Gregoriano Etrusco.
München	= O. Jahn. Beschreibung der Vasensammlung König Ludwig I. zu München.
N. J. f. kl. Ph.	= Neue Jahrbücher für klass. Philologie. Herausgegeben v. Fleckeisen.
Not. d. Scavi	= Notizie degli Scavi di Antichità communicate alla R. Accademia dei Lincei.
Oe. M.	= K. Masner. Die Sammlung antiker Vasen und Terrakotten im K. K. Oesterreichischen Museum.
R. A.	= Revue Archéologique publiée sous la Direction des M. M. A. Bertrand et G. Perrot.
Rein. Rep.	= S. Reinach. Répertoire des Vases Peints Grecs et Étrusques.
R. M.	= Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung.
Roulez. Leide	= J. Roulez. Choix de Vases Peints du Musée d'Antiquités de Leide.
Tanis	= W. M. Flinders Petrie and F. Ll. Griffith. Tanis II.
Th.	= H. Thiersch. Tyrrhenische Amphoren.
Tischbein	= Tischbein. Collections of Engravings.
Trinksch.	= E. Gerhard. Griechische und Etruskische Trinkschalen des K. Museums zu Berlin.
Würzburg	= L. Urlichs. Verzeichnis der antiken Sammlungen der Universität Würzburg. III. Heft.

Ueberblick

über die

Geschichte der Reitertypen.

Reiterdarstellungen finden sich erst im spätmykenischen Kunstkreise und da nur in den primitivsten Formen: die einfache Zusammenstellung von Mensch und Pferd und der Reiter in ruhigem Schritt. Bei diesem wird aber vorerst nur der Oberkörper angegeben. Vollständige Reiterfiguren sehen wir dagegen erst im geometrischen Stil, wo auch die Verdoppelung des einfachen Reiters erscheint sowie das erste dekorative Schema: ein Mann zwischen zwei Pferden, und die Verbindung des einzelnen Reiters mit dieser Komposition wie mit Wagen. Auf melischen Vasen tritt der Reiter mit dem Handpferde auf, der auf protokorinthischen Gefässen zu fortlaufender, friesartiger Darstellung verwendet wird. In der letzteren Gattung erscheinen sodann der Reiter, der sein Pferd in der Weise führt, dass er hinter demselben steht, und menschlicher und tierischer Körper sich also überschneiden, sowie der aus galoppierenden Reitern zusammengesetzte Fries. In dieser Zeit sehen wir auch zum erstenmal ein Schaleninnenbild durch eine Reiterfigur gebildet.

Dem Korinthischen verdankt eine ganze Reihe von Typen und Schematen, wenn nicht ihre Entstehung, so doch ihre Entwicklung und ihre Ausbreitung. Der Reiter im Schritt wird in verschiedenen Gruppierungen ausgebildet, die Friesform vom Galoppschema auch auf ihn übertragen, der Galopp selbst in verkürzter Form dargestellt. Der Reiter im Schritt wird wie der mit dem Handpferd zur Einrahmung von Kampfscenen von jetzt an beliebt, der Reiter im Galopp selbst von laufenden Figuren eingeschlossen. Auch der Reiter in Vorderansicht und die Troilosdarstellung treten in dieser Zeit zuerst auf. Im späteren korinthischen Stil sind Friese von galoppierenden Reitern sowie Reitern mit Handpferd häufig. Die letzteren erscheinen nicht selten nunmehr auch in Hoplitentracht.

Die östlichen Gattungen zeigen teils überhaupt keine Reiterbilder, wie die rhodischen und Phikelluravasen, teils begnügen sie sich mit einfachen Motiven, wie solche auch auf den Bucchero- und rottonigen Reliefvasen Etruriens vielfach Verwendung finden.

Die kyrenäischen Schalen bilden den ruhigen Reiter als Schaleninnenbild weiter aus und übertragen den Typus des Mannes zwischen zwei Pferden auf diese Bildfläche. Die chalkidischen Vasen nehmen korinthische Typen teils ungeändert auf, teils gestalten sie dieselben um. So erweitern sie das Motiv des Reiters mit dem zweiten Pferde zu der Darstellung von zwei nebeneinander reitenden Figuren und verwenden diese Umformung bald in grösseren Kompositionen, bald in symmetrischer Gruppierung. Die jonische Vasenmalerei zeigt einerseits grosse Frische und Originalität in der Ausführung ihrer Darstellungen, andererseits verwendet sie aber doch auch bekannte, meist symmetrische und einrahmende Motive, wie uns solche auch in anderen Vasengattungen dieser Zeit, besonders auf korinthischen Gefässen vielfach begegnen. Den galoppierenden Reiter scheint sie zuerst zur Einrahmung sowie zu Jagdscenen benutzt zu haben.

Im Altattischen kommen die bisher geschaffenen Typen ziemlich gleichmässig vor, den Mann zwischen den Pferden ausgenommen. Dagegen ist der Galoppfries auf den tyrrhenischen Amphoren zur beliebtesten Reversdarstellung geworden.

Auf den späteren schwarzfigurigen attischen Vasen haben die Reiterbilder im allgemeinen eine ausserordentliche Verbreitung erlangt. Verschiedene Typen wie der von vorn gesehene Reiter, die Dreieckskomposition, d. h. zwei galoppierende Reiter über einer kauernden Figur, die Rossführung, erreichen jetzt ihre grösste Häufigkeit. Auf Hydrien sind der Hirschjagdfries und Troilosscenen typische Erscheinungen. Vielfach werden Reiter von laufenden oder, wie schon im Altattischen, von stehenden Figuren eingerahmt oder sie umgeben selbst einzelne Gestalten oder ganze Gruppen. Derlei Anordnungen finden sich oft auf Lekythen und Kleinmeisterschalen, während Rossführungen und Reiter mit zwei Pferden auf diesen Gefässen selten sind. Auch an der Ausfüllung des Schaleninnenbildes durch Reiter wird in dieser Zeit weitergearbeitet. Sehr rege ist jetzt die Variationslust der Maler, die sich gar nicht genug tun können in den mannigfaltigsten Ausschmückungen der einzelnen Typen. Begünstigt wird dieses Bestreben durch das Aufkommen einer neuen Kostümart, des Petasos und der Chlamys. In der gleichen Epoche tritt noch ein neuer Typus auf, die beiden bekleideten Reiter, die sich etwas überschneiden.

Im epiktetischen Stil erscheinen eigentlich nur zwei Hauptmotive, das Schaleninnenbild und die Rossführung. Die übrigen sind teils untergegangen, teils leben sie noch vereinzelt fort. Eigentümlicherweise knüpfen manche derselben wieder an längst verblasste Darstellungen an; so erscheinen von neuem Figuren zwischen zwei Pferden; rosseführende Gestalten, die vor ihrem Tiere stehen, tauchen wieder auf und das Schaleninnenbild erhält auf kurze Zeit wieder einen geraden Bodenstrich.

Im späteren, strengen Stil werden vor allem Rossführungsscenen gepflegt, die sich aber nach dem teilweisen Vorgange der epiktetischen Zeit immer freier gestalten und schliesslich durch den Meister der Penthesileaschale ihre höchste Aus- und Durchbildung erreichen. Gleichzeitig erlangt auch das Schaleninnenbild seine Vollendung. Neben der Chlamys und dem Petasos, der in dieser Zeit stets im Nacken hängend getragen wird, tritt in dieser Epoche noch eine andere Tracht auf, deren Hauptbestandteile ein langer und weiter, anscheinend aus weichem Stoff bestehender Mantel, die ζείρα, der wie die frühere Chlamys ebenfalls mit einem Zackenstreif verziert ist, die Fuchspelzmütze und Stiefeln bilden. Die Darstellungen selbst gestalten sich jetzt meist zu Scenen aus dem Bereich des wirklichen, täglichen Lebens.

Im schönen oder freien Stil treten dann die alten Typen mehr und mehr zurück; einzelne aber lassen sich dabei doch nicht ganz verdrängen. Die Darstellungen werden singulärer Art, die Kompositionen grösser und komplizierter; in gleichem Masse nimmt aber die Häufigkeit der Reiterbilder überhaupt ab. Gehalten hat sich durch den strengen Stil hindurch vor allem das Galoppschema, das nunmehr weitaus das herrschende wird, allerdings meist in Uebertragung auf Amazonen. Vereinzelt finden sich diese seit den chalkidischen Gefässen in verschiedenen Typen. Häufig aber werden sie erst in dieser Zeit, sowohl in grösseren Schlachtszenen als auch in Einzelkämpfen gegen Griechen und Greifen.

Noch seltener fast erscheinen die Reiter in den Zeiten der spätesten griechischen und unteritalischen Keramik und sie verteilen sich auf ein einfaches Galoppschema, in dem Jünglinge und Amazonen auftreten, und die bekannten, aus der Rossführung hervorgegangenen Szenen, in denen ein Jüngling in einem kleinen Grabtempel, einem Heroon, neben seinem Pferde steht. Ausserdem tauchen in jenen späten Zeiten wieder frühere, längst verklungene Motive auf, ein Beweis nicht nur für die Lebenskraft der alten Typen, sondern auch für die Allgemeingültigkeit und — in gewissem Sinne — die Notwendigkeit jener bereits in so frühen Kunstepochen gefundenen Schemata.

Die einzelnen Typen.

Der einfache Reiter.

Die Darstellungen von Reitern in einfachster Form erscheinen in zwei Bewegungsarten, Schritt und Galopp. Ihre Verwendung bietet viele Analogien dar. Es empfiehlt sich aber doch, sie in getrennten Abschnitten zu behandeln. Ohne eine fortlaufende Vergleichung fallen auf diese Weise die Berührungspunkte leicht in die Augen, während die Unterschiede von selbst deutlicher hervortreten.

Der Reiter im Schritt.

Mit zu den ältesten Darstellungen gehört die des Reiters auf einem in ruhigem Schritt sich bewegenden Pferd. Auf den älteren mykenischen Gefässen ist mir allerdings keine derartige Reiterfigur bekannt. Dagegen erscheinen sie zum erstenmale bereits auf spätmykenischen, grösseren Kratern. So sehen wir auf einem vor noch nicht langer Zeit in Kreta gefundenen Gefässe eine der primitivsten Formen aller Reiterdarstellungen überhaupt. Ἐφ. ἀρχ. 1904. π. 3. S. 33. Auf einem durch Ohren, Mähne und Hals unzweifelhaft als Pferd charakterisierten Tier sitzt — ein Oberkörper. Schenkel und Füsse sind noch nicht gezeichnet. Der Reiter streckt den linken Arm nach vorn, der rechte ist gesenkt. Ein schräg zum Körper verlaufender Strich soll die Lanze, ein halbkreisförmiges Gerät unter dem linken Arm vielleicht einen Schild vorstellen. Das Ganze wird von Wellenlinien eingerahmt, der Raum zwischen dem Pferdekörper und dem Bodenstrich durch konzentrische Halbkreise ausgefüllt. — Im Besitz des Herrn Professors Dr. Freiherrn v. Bissing in München befindet sich sodann ein grosser Krater, den er in Aegypten erworben hat und der aus Kypros stammen soll. Auf der Schulter dieses ebenfalls noch spätmykenischer Zeit angehörigen Gefässes sehen wir auf beiden Seiten je ein Zweigespann mit einem Vorreiter. Letzterer ähnelt dem kretischen Reiter insofern, als auch hier nur der Oberkörper angegeben ist. Doch kann man bei dieser Darstellung vielleicht eine Vermutung über ihre Entstehung aussprechen. Auf den beiden Wagen befinden sich nämlich je drei Personen, von denen auch nur der Oberkörper über den als undurchsichtig angenommenen Wagenrand hervorragt. Der Maler hat also wahrscheinlich eine solche Figur einfach auf den Pferderücken aufgesetzt, um den Reiter zu markieren. Auch die Art der Zügelhaltung ist bei Reiter und Wagenlenker die gleiche: beide führen mit den zwei vorgestreckten und etwas erhobenen Armen vier Zügel. Beim Reiter der einen Seite sind allerdings nur ein Arm und nur drei Zügel gezeichnet, doch beruht dies auf der gleichen Nachlässigkeit des Malers, mit der er bei letzterem die Zügel richtig von dem Arm zum Pferdemaul in gerader Richtung fortgehen lässt, während sie bei dem Reiter der anderen Seite wie bei den zwei Gespannen auf der Rückenseite des Halses in der Nackengegend totlaufen, um auf der Bauchseite viel weiter unten erst ihre Fortsetzung zu finden. Die Pferde sind lang und sehr schlank mit eigenartig geschwungenem Kontur gezeichnet, dagegen deutlich als Hengste charakterisiert. Der Reiter ist anscheinend mit

einem getüpfelten Gewand versehen; auf einer Seite trägt er noch eine Mütze, die ebenfalls mit Punkten verziert ist, eine Dekorationsweise, die augenscheinlich nur das Vorhandensein einer undurchsichtigen Fläche betonen soll, da sie ja an dem Wagenkasten in gleicher Weise auftritt.

Reiter mit ganz ausgeführter Figur finden sich erst im geometrischen Stil. Wollen wir zwischen diesen und den ganz primitiven Darstellungen noch eine Zwischenstufe aufstellen, so müssen wir uns einem örtlich und zeitlich zwar gründlich verschiedenen, dem kunstgeschichtlichen Entwicklungsgrad aber trotzdem ziemlich ähnlichen Kulturkreis zuwenden. Auf einem italischen Bronzegefäss der Villanovaperiode, Mon. d. Lincei X. 1901, S. 120, f. 38, sehen wir ein ebenfalls ruhig nach rechts schreitendes Pferd dargestellt. Darauf sitzt der Oberkörper eines Reiters ohne Arme; nur Kopf und Rumpf sind angegeben. Unter dem Pferdeleib ragt aber noch ein Bein hervor, während eine Verbindung zwischen den beiden Teilen noch nicht durchgeführt ist. Es entspricht dies ungefähr der Silhouette eines Reiterbildes, bei der ja auch der Oberschenkel durch den Körper des Tieres verdeckt wird. Der Zügel ist hier nur durch eine vom Pferdemaul zur Brust des Reiters verlaufende Linie angedeutet.

Die Reiterdarstellungen des geometrischen Stiles bilden im Grunde genommen nur eine Fortsetzung der mykenischen Formen und der wesentlichste Fortschritt besteht hauptsächlich darin, dass der Reiterfigur jetzt durchweg auch die Beine angefügt sind. Auf einer Schale vom Stadtberge in Thera, A. M. 1903, t. III, S. 180, erscheint in einem Streifen auf der Innenseite des Gefässes der einfache Reiter in doppelter Form neben einem Stier und dem Schema des Mannes zwischen zwei Pferden. Die Beine der beiden Reiter hängen fast gerade herunter; der eine führt wieder die Zügel mit zwei Armen, der andere aber streckt einen Arm mit der Peitsche nach hinten. Damit tritt ein Schema, das von nun an häufig wiederkehrt, zum erstenmal in die Erscheinung. Die Pferde sind ebenfalls als Hengste gekennzeichnet, ihr Leib ist aber noch viel schlanker und dünner geworden, die Mähnenzeichnung berührt sich ziemlich mit der Manier des kretischen Gefässes. Zwei gewöhnliche Reiter nebeneinander sehen wir auf einem Kantharos, A. M. 1893. VIII. 2 = Helbig, f. 2., was bereits den Uebergang zur Friesform darstellt, die wir ausgeprägt auf einer apulisch-geometrischen Vase antreffen: Berlin 3912· „Fünf junge Reiter im Schritt". Das Motiv des Kraters aus Kypros, die Verbindung des Reiters mit einem Gespann finden wir wieder auf einer geometrischen Lebes aus Theben J. H. St. XIX. 1899. t. VIII. Auch hier führt der Reiter vier Zügel, eine Form der Darstellung, die wahrscheinlich auch in diesem Falle unmittelbar vom Wagenlenker herübergenommen wurde. Der Umriss der Beine ist diesmal ganz angegeben, aber noch so ungeschickt, dass Murray a. a. O. S. 199 vermuten konnte, es handle sich um einen Abspringenden. In Wahrheit soll er ganz regelrecht reitend erscheinen und die Unklarheit entspringt nur der Unbehilflichkeit des Malers. — Bei einer frühattischen Amphora vom Hymettus Berlin 56 = Jahrb. II. 1887 t. V. S. 43 sehen wir die gleiche Zusammenstellung auf beiden Schulterbildern; nur trägt der Reiter jetzt bereits einen Helm, ein Arm ist nach hinten gewendet. — Etwas individualisiert erscheint der gewöhnliche Reiter dann schon auf einer böotischen Pyxis der Uebergangszeit B. C. H. 1901 S. 153, f. 7: er reitet mit Zweigen in der Hand auf einen Dreifuss zu und ist somit als Sieger im Wettrennen zu deuten. Bei ihm sind die Beine nicht sichtbar. Dies wird aber jetzt dadurch motiviert, dass sie, wie dies der noch wahrnehmbare Kontur des Oberschenkels andeutet, als stark nach vorn genommen und durch die Vorderhand des Pferdes verdeckt zu denken sind.

Das Bauchbild einer kleinen Lekythos J. H. St. 1904, S. 295, f. 504, zeigt sodann zwei Reiter nach rechts gewandt, die eine Gruppe von drei Figuren in noch unsymmetrischer Weise umgeben. Unter letzteren befinden sich wahrscheinlich zwei Idole, eine Athena mit Schild und Lanze und ein männliches mit Kranz und Polos. Die Reiter weisen nur je ein Bein auf; von ihren Schultern laufen zwei dicke, bei dem einen etwas gebrochene Linien zum Pferdehals, die vermutlich die Arme, verschmolzen mit den Zügeln vorstellen sollen. Der Pferde- und Menschentypus erinnert noch sehr an den geometrischen Stil, wenn auch Gardner mit Bezug auf die Hasenjagd an der Schulter des Gefässes die Vase dem Uebergang zum Protokorinthischen zuweist. In der Tat sind die Beine der Pferde, besonders die Fesseln bereits ungewöhnlich gut charakterisiert.

In die Zeit nach dem geometrischen Stil gehört auch das Fragment eines grossen Pithos aus Kreta, dessen Hals eingepresste Figuren schmücken. Von letzteren ist ein

Reiter für unsere Zwecke genügend erhalten. A. M. 1886, t. IV, S, 117. „Mit eingezogenen Beinen sitzt der mit einem kurzen Chiton bekleidete, Bart und Haarschopf tragende Mann auf dem langsam ausschreitenden Pferd. Mit der Rechten hält er die Zügel dicht unter der Schnauze des Pferdes, während das Ende des Zügels um die linke Hand geschlungen scheint, in der er hinter seinem Rücken die Geissel schwingt.“ Das Zurückstrecken des einen Armes war uns längst bekannt, damit ist aber hier ein zweiter Zug vereinigt, der auf vielen späteren Darstellungen uns wieder begegnen wird, das Vorgreifen der Zügelfaust. Dass die ganze Darstellung noch rein dekorativ wirken soll, geht einerseits aus der Stelle, die sie an dem Gefässe einnimmt, andererseits aus der mechanischen Art ihrer Herstellung — durch Pressen mit einem Stempel — zur Genüge hervor.

Sehr ähnlich diesem Typus sind dann die auf protokorinthischen Lekythen sich findenden Reiterfiguren. Die beiden Reiter R. A. 1898, I. B., S. 229, f. 2, tragen ebenfalls ein chitonartiges Gewand, strecken den einen Arm nach vorn, den anderen nach rückwärts, halten Stöcke und nehmen ihre Beine stark nach hinten. Auch die Mähnenzeichnung und der ganze Pferdetypus ist dem kretischen viel ähnlicher als den übrigen geometrischen und nachgeometrischen Pferdedarstellungen. Einen gewissen Fortschritt bedeutet auch die Zusammenstellung von solchen Reitern mit anderen Gestalten zu grösseren Kompositionen; freilich bleibt hier wie bei der Lekythos J. H. St. 1904, f. 504, der inhaltliche Zusammenhang noch problematisch. In der angeführten Darstellung R. A. 1898. I. S. 229, f. 2, sind zwei Reiter mit zwei bewaffneten Männern und einer grösseren Figur verbunden; auch auf einer kleinen Lekythos aus Paros, Photographien des athenischen Instituts Nr. 158, waren neben einem Reiter anscheinend weitere Gestalten vorhanden, während auf einer kleinen Lekythos im Antiquarium zu Berlin ein Reiter in einer Löwenjagd auftritt. Jahrb. X. 1895. A. Az. S. 33. 13.

Im eigentlichen korinthischen Stile gehört der Reiter im Schritt zu den beliebtesten Darstellungen auf allen Gefässformen und zwar erscheint er sowohl als Einzelfigur als auch in verschiedenen Gruppierungen, als fortlaufender Fries, als Einrahmung, in symmetrischen Kompositionen. Meist ist er unbärtig, nackt oder nur mit dem Chiton bekleidet und oft mit der Lanze statt des Stockes versehen. Ganz besonders häufig ist er auf den Aryballen, wo er als Bauchschmuck in Form von Einzelreitern, Berlin. 1075, 1099, oder in mehreren Exemplaren auftritt. Berlin 1095—1098; De Ridder. B. N. 119. Um den Raum ja recht auszufüllen wird der Pferdekörper dabei bedeutend in die Länge gezogen. Berlin 1095, 1099. De Ridder B. N. 119. Jahrb. I. 1886 S. 146. Auch symmetrische Darstellungen finden sich auf diesen Gefässen, Berlin 1057, 1066. Während letzteres Bild die Reiter einander gegenübergestellt, daneben aber „weitausschreitende Männer, die wohl Kämpfende sein sollen“, zeigt, während beide Scenen noch nicht in inneren Zusammenhang gebracht sind, erscheinen dieselben bereits in einander verschmolzen in der Weise, dass die Reiter als Einrahmung des Kampfbildes dienen auf den Aryballen Oe. M. 55—57. Mus. Greg. II 91. 1a. Berlin 1055. Beliebt ist unser Motiv auch auf den Pinakes. Meist sind es gewöhnliche reitende Jünglinge mit Chiton und Lanze. A. D. I. 8.5 = Berlin 871. A. A. D. II. 23.6a = Berlin 855 B. = Jahrb. 1897. S. 38 f. 29; A. D. II, 23.11 = Berlin 865 = Jahrb. 1897. S. 39 f. 33; A. D. II. 24.1 = Berlin 552; A. D. II. 30, 21; 39,10 = Berlin 542; 40,13 = Berlin 556. (cf. Berlin 541—554.) Durch Umwandlung der Lanze in einen Dreizack wird der Jüngling aber auch als Poseidon charakterisiert. A. D. II. 29.3 = Berlin 540. Verdoppelt erscheinen die Reiter Berlin 564. Die symmetrisehe Darstellung lässt sich ebenfalls nachweisen. A. D. I. 7. 8. Jahrb. 1897. S. 40 f. 37. = Berlin 907. B. Auch ein behelmter Krieger tritt einmal statt des Jünglings auf. Berlin 587. — Auf den übrigen Gefässen treffen wir die Einzeldarstellung rein dekorativ verwendet zwischen Sphinggen auf einer Pyxis, Oe. M. 117, zwischen Löwen auf einer Kanne, L. A. 437, im Tierfries auf einer Schale B. M. B. 8. Selbständig schmückt das Motiv eine Amphora B. M, B. 21., wobei der Reiter bereits eine Chlamys trägt. Ausserdem findet sich die symmetrische Anordnung B. M. B. 16, die Einrahmung von Kampfbildern durch Reiter. Fröhner Marseille 1588; L. E. 636; 639 = Jahrb. I 1886 T. X; sowie die gleiche Anordnung um eine grössere Gruppe von Männern, Frauen und Reitern mit dem Handpferd. Fitzw. Mus. 37 pl. III. Die Friesform erscheint sowohl im älteren Korinthischen auf der Pyxis des Chares, L. E. 609, als auch auf Gefässen des späteren, korinthischen Stiles, auf einer Schale Athen 642, einem Krater L. E. 638. — Ausserdem treffen wir Reiter als reine Füllfiguren in mytho-

logischen Szenen, in denen sie, ohne mit dem Inhalt irgend etwas zu tun zu haben, nur zur Raumfüllung dienen. So bildet bei der Darstellung von dem Abenteuer des Herakles mit der Hydra, Jahrb. XIII. 1898 t. XII., ein Reiter das Gegenstück zu dem Wagen auf der anderen Seite und bei der Tydeus-Ismene-Darstellung, Wiener Vorlegeblätter 1889 XI. 4. soll der Reiter auch nur als Füllung wirken.

Im östlichen Kreise findet sich das Motiv des einfachen reitenden Mannes so gut wie nicht, dagegen ist es in einfachster Ausführung meist als metopen- oder medaillonartiges Stempelbild in friesförmiger Wiederholung auf den schwarzen Buccherovasen beliebt: Bologna 170, 176; Berlin 1542, 1600; L. C. 556, 589.

Auf den kyrenäischen Schalen tritt der Reiter nur im Innenbild auf, welches wir seinerzeit im Zusammenhange betrachten werden.

Auf Vasen aus Böotien findet sich unser Typus in symmetrischer Gruppierung vor, so Berlin 1651 und Athen 612 = B. C. H. 1897, S. 450, f. 4. Bei letzterer Darstellung bildet ein Ornament die Trennung der beiden Figuren.

Im Chalkidischen scheint das Motiv ziemlich selten gewesen zu sein. Nur auf dem Würzburger Krater, Würzburg 147, A. sehen wir einen Reiter im Schritt zu beiden Seiten eines Ornamentes, also ebenfalls eine symmetrische Anordnung.

In der älteren attischen Keramik dagegen ist der Reiter im Schritt nicht so spärlich vertreten; freilich erscheint er nicht so häufig wie das Galoppschema, das auf den tyrrhenischen Amphoren ja sehr beliebt ist. Doch lässt er sich auch auf letzteren Gefässen als Füllfigur oder im Einrahmungsschema nachweisen; so Th. 2, Leyden; Th. 41 = München 127; Th. 43 = Hw. 23; Th. 49 = Hw. 8, Louvre. Th. 54 = Florenz. Mus. Arch. 1786 = Inghirami, Vasi fittili IV. 301, 303—308; Th. 76 = Würzburg II. 79. — Auch auf den sonstigen älteren attischen Gefässen erfüllen Reiter im Schritt die Aufgabe der Einrahmung, so bei dem Zweikampf des Herakles und Kyknos, Heydemann, Griech. Vasenbilder 4, bei einer Rüstungsscene L. F. 150, während auf dem Deckel eines Dreifusses, Berlin 3988, die wappenartige Gruppe von zwei Jünglingen zu Pferd, die eine verschleierte Frau umgeben, dreimal wiederholt ist. — Häufiger aber ist die bislang noch nicht versuchte Gruppierung: Ein Reiter wird von zwei oder mehr Figuren eingerahmt. Dies sind entweder Mantelgestalten, München 610, Laborde t. II. pl. 16 = Reinach Rep. II. 223, Berlin 1789, oder Jünglinge und Mantelmänner, München 93, Berlin 1695, auch ein Jüngling und ein Hoplit Berlin 1696. Während sonst die Reiter meist nur mit dem Chiton bekleidet waren, erscheinen sie auf den zwei letztgenannten Bildern in steifen, Berlin 1695, mit Zacken verzierten Mäntelchen. Einzeln findet sich der nackte Reiter bei einer Hoplitodromendarstellung Berlin 1790. Von friesartigen Darstellungen ist mir aus dieser Zeit nur der Reiterzug auf dem Pinax, Berlin 1824 bekannt, der wahrscheinlich als Stück eines Leichenzuges zu deuten ist.

Im späteren schwarzfigurigen attischen Stile finden wir alle diese Verbindungen, nur in verschiedener Verbreitung wieder. So dient der Reiter allein als selbständige Verzierung meist zwischen den Augen von Schalenaussenseiten, Fitzw. M. 62; München 110; Gerhard, Trinksch. I. 2; Ashmol. M. 234, f. 21, sowie auf den Schultern einer „affektierten" Amphora, München 72 A. und B. Ein barbarischer Reiter mit spitzer Mütze und Streitaxt erscheint B. M. B. 630; eine Gestalt mit Petasos, Chlamys und πέλτη Fitzw. M. 133, t. XXX. Symmetrischen Gruppierungen begegnen wir auf einer Amphora, München 1146: zwei aufeinander zureitende Jünglinge, und auf dem Revers einer Kleinmeisterschale, München 470, wo zwei Reiter eine Sphinx umgeben. — Was sodann Verbindungen mit anderen Figuren anbelangt, so ist die einfachste Zusammenstellung die des Reiters mit einer Gestalt. Dabei kann der Reiter Chiton und Lanze tragen, Gerhard, Trinksch. I. 3 = Berlin 1805, oder den Petasos Berlin 2061. Hier ist die Begleitfigur ein Hoplit wie L. F. 101. Auf einer Kanne, Bologna 202, läuft statt dessen ein Bogenschütze voraus und dem entspricht die Tracht des Reiters selbst, die als phrygisch angegeben wird. — Werden die Nebenfiguren auf beiden Seiten gesetzt, so haben wir wieder das Einrahmungsschema vor uns. Der Reiter erscheint umgeben von nackten Jünglingen auf den Lekythen, Würzburg 388, B. M. B. 579, wobei er selbst Chlamys und Lanze trägt, oder Hopliten umschliessen einen Jüngling mit Petasos und Chlamys ebenfalls auf Lekythen B. M. B. 656, Athen 952. — Auch die aus der Galoppdarstellung stammenden laufenden Figuren werden zu diesem Zweck verwendet, Athen 797. Dabei trägt eine die Chlamys über den Arm gehängt, Athen 824, — daneben steht eine Mantelfigur — oder

sie sind nackt und der Reiter trägt jenes Kleidungsstück B. M. B. 578. Laufende und stehende Gestalten bilden die Umrahmung, München Inventar-Nr. 1183. — Seltener wird die sogenannte Abschiedsdarstellung auf diesen Typus übertragen, so L. F. 100, wo der Reiter vor einem sitzenden Manne hält, umgeben von nackten und bekleideten Figuren, und ganz ähnlich auf dem Krater, Oe. M. 237, nur dass hier hinter dem Reiter noch eine weibliche Gestalt mit einem Kranz steht; ähnlich B. M. B. 170.

Auch das Einrahmungsschema, wobei dem Reiter die aktive Rolle zufällt, findet sich noch reichlich vertreten und zwar in hergebrachter Weise bei Zweikampfscenen, B. M. B. 381. Die Reiter tragen Petasos und steife Mäntel, Berlin 2062, andere Figuren schliessen sich an, Würzburg 274. Eine Rüstungsscene, deren Mitte Athena einnimmt, umgeben im Verein mit stehenden Gestalten Reiter mit Chiton und Lanze, Notizie degli Scavi 1897 S. 234, f. 9. Symmetrisch nach aussen gekehrt umrahmen sie eine Frauengestalt L. F. 100. In eigentümlicher Weise schliessen sie manchmal sitzende Persönlichkeiten ein, so auf einer Schale Würzburg 277 B. „zwei Frauen, die auf Feldstühlen sitzen und zu denen ein Triton die Hand aufhebt", oder sitzende Männer, auf die eine geflügelte Gestalt mit einem Kranz zugeht auf der Schale des Sakonidas. Not. degli Scavi 1903 S. 34, f. 1. Ganz ähnlich ist die Darstellung auf der Nikosthenes-Amphora L. F. 106, nur dass hier die Niken ebenfalls sitzen. Auch sonst findet sich das Einrahmungsmotiv auf Kleinmeisterschalen vertreten, so auf der einen Seite der Münchener Schale 886 beim Zweikampf des Peleus und der Thetis, auf der andern Seite bei der Löwenwürgung des Herakles. Gleichartige Darstellungen treffen wir trotz der unzweckmässigen Bildfläche auch auf Lekythen, bei einem Kampf des Herakles mit einem Hopliten, Athen 976, und mit dem Löwen B. M. B. 443. Sonst ist auf letzteren Gefässen besonders die Amazone in diesem Typus beliebt, als Einzelbild B. M. B. 690, als Einrahmung einer Kampfscene zwischen Herakles und einer Amazone B. M. B. 535. Doch ist von diesem Schema am häufigsten die Variante, dass zwei berittene Amazonen eine dritte zu Fuss gehende in die Mitte nehmen, wobei alle drei sich nach der gleichen Richtung bewegen, B. M. B. 566. Fitzw. M. 92. Athen 935, Berlin 1975. Sie tragen bald Helm, bald spitze Mütze, bald Panzer, bald Chlamys oder steifen Mantel. Einmal ist auch die mittlere stehend, nicht schreitend gebildet, Athen 935.

Selten werden mehrere Reiter in friesartiger Anordnung von anderen Figuren eingerahmt. Auf den beiden Seiten der Kleinmeisterschale, München 597, umgeben zwei nackte schreitende Figuren drei Jünglinge zu Pferd. Dies leitet über zu richtigen fortlaufenden Friesdarstellungen, Sammlung Sabouroff 50, wo ein Reiter abwechselnd zwischen Gruppen von je drei stehenden und schreitenden Gestalten eingereiht ist. Auf dem Mündungsrand eines bauchigen Gefässes, Coghill 52 = Rein. Rep. II. 19, sind in ähnlicher Weise einzelne Reiter zwischen Gruppen von stehenden Mantelmännern und weitausschreitenden Hopliten verteilt, ohne dass in beiden Fällen zwischen den verschiedenen Figuren ein anderer als dekorativer Zusammenhang obwaltete. Reine Friesdarstellungen von Reitern im Schritt sind ebenfalls nicht ganz selten. Freilich erreichen sie keine so hohe Pferdezahl wie der Galoppfries. So finden wir auf dem Deckel einer Pyxis, Berlin 2036, drei Reiter mit Helmbüschen, auf einer Amphora B. M. B. 196 ebenfalls drei, während auf der Amphora B. M. B. 216 der dritte durch einen nackten Jüngling zu Fuss ersetzt ist. Manchmal sind auch schreitende und galoppierende Reiter in solchen Friesen gemischt. Gerhard A. V. 35 = Reinach Rep. II. 30. 3; Roulez. Vases de Leide XII = Reinach Rep. II. 272; Mon. dell. Inst. VIII. 24 = Rein. Rep. I. 171. Eine grössere Friesdarstellung scheint Würzburg 138 zu geben: Ein nackter Jüngling führt einen Zug von fünf jungen Reitern. — Auch die Lekythen stellen dazu ihren Beitrag. Athen 942 und 980 finden wir drei jedesmal in weite Mäntel gehüllte Amazonen. — — Schliesslich wäre noch der Verwendung des Reiters als blosse Füllfigur zu gedenken. So treffen wir ihn neben anderen Gestalten zwischen zwei Kampfscenen auf dem oberen Mündungsrand eines grossen Deinos, Oe. M. 235, mit einer Frau und einem Krieger auf der Schulter einer Lekythos, Athen 694. Anscheinend unter dem Henkel des Gefässes steht der kleine Reiter, Mus. Greg. II. XXX., und wie dieser ohne Zusammenhang mit den übrigen Figuren erscheint er München 82 und Schöne, Museo Bocchi 7, t XV 1, auf Gefässen, die beide der Klasse der sogenannten affektierten Amphoren angehören. Dagegen lassen sich die Darstellungen in Verbindung mit Wagen, Würzburg 355, bei denen auch sitzende Personen erscheinen, L. F. 198, sehr wohl als Vorbereitung zum Wett-

rennen auffassen. Bei dem Bilde eines Leichenzugs, den wir De Ridder B. N. 353 antreffen, fällt dem Reiter wohl auch mehr als eine füllende Rolle zu und die Reiterbilder der Londoner Schale B. M. B. 426 [1]) treten infolge der Eigenart der Gesamtdarstellung überhaupt aus dem Rahmen unserer Typenuntersuchung.

Auf den panathenäischen Amphoren, deren Reversbilder einem ganz bestimmten Kreise, dem des sportlichen Lebens, ausschliesslich entnommen sind und auf denen die schwarzfigurige Technik sich noch lange forterhalten hat, erscheint der einfache Reiter einmal als Sieger charakterisiert. Gerhard A. V. 247; = B. M. B. 144. = Rein. Rep. II. 124. Das alte Einrahmungsschema, ein Reiter zwischen Jüngling und Mantelmann, ist nämlich dadurch, dass der Jüngling hinter dem Pferde einen Dreifuss, den Siegespreis, auf dem Haupt trägt, auch ohne die Inschrift deutlich genug als Siegesdarstellung variiert. Auf einem anderen Exemplar B. M. B. 146 trägt dagegen der Reiter, den zwei nackte Jünglinge umgeben, Petasos, Chlamys und zwei Lanzen, kann also nicht einen Wettrenner darstellen, während dies wieder der Fall bei zwei nackten Reitern zu sein scheint, wie solche meistens im Galopp auf diesen Vasen erscheinen, aber einmal auch im Schritt uns vorgeführt werden. C. R. 76. 6. = Rein. Rep. I. 60. 6.

Im rotfigurigen Stil epiktetischer Zeit tritt noch einmal das alte Einrahmungsmotiv und zwar wieder rein dekorativ auf: Wiener Vorlegebl. D. VII: zwei nackte Knaben umgeben ein Paar in lange Gewänder gehüllte Figuren auf dem Revers einer Schale des Kachrylion. Die Pferde stehen ganz ruhig mit wenig vorgesetztem Vorderfusse, ihre Köpfe sind in gleicher Höhe mit denen der sehr klein gehaltenen Reiter und beide berühren den Schalenrand. Die Knaben führen wieder einfache Stöcke. — Auch bloss raumfüllend kommt der ruhige Reiter noch vor. Hartwig, Meisterschalen S. 277.: Auf einer Schale des Thorwaldsenmuseums in Kopenhagen Nr. 100 sind „zwei Jünglinge zu Ross als Füllfiguren neben die Gruppe würfelnder Helden gestellt."

Einzeln erscheint der Typus auf einer Lekythos strengen Stiles, B. M. E. 589, und zu zweit hinter einem Wagen auf der Schulter der Hydria des Hypsis, München 4. Gerhard A. V. 103, = Rein. Rep. II. 57, ebenfalls wahrscheinlich als sportliche Scene zu deuten, wozu die Ausrüstung der Reiter, — nackt und mit Peitsche versehen, — wohl stimmen würde.

Die letzte Zeit des strengen Stiles hat dann noch eine meisterhafte Weiterbildung dieses Typus aufzuweisen. Hartwig, Meistersch. L III. Der Meister dieser Schale, von Hartwig als Onesimos bezeichnet, hat nämlich nicht nur in seinen Innenbildern dieses Motiv benutzt, sondern es hier einmal auch auf der Aussenseite in friesähnlicher Komposition als Gegenstück zu einer Rossführung verwendet. Stellung und Ausstattung sind aber bedeutend verändert. Die Reiter sind nicht mehr nackt oder mit dem steifen Mäntelchen angetan, sondern flott flattert die weiche Chlamys über den Rücken der Jünglinge herab und der Petasos hängt ihnen elegant im Nacken. Während ferner bei Kachrylion die Pferde noch ruhig und gerade fast wie auf einer ebenen Fläche standen, ist jetzt ihre Hinterhand sehr nach vorn genommen, — sie erscheinen sehr „versammelt", — die Vorderbeine dagegen sind etwas nach vorn gestreckt oder ziemlich hoch emporgenommen, der Kopf der Pferde ist erhoben, der Hals steil zurückgeworfen. Dadurch wird einerseits ermöglicht, die Huf- und Beinstellung ungezwungen dem inneren Schalenrund anzupassen, andererseits schliesst der Kopf des Pferdes besser an den äusseren Rand an und die gleiche Kopfhöhe von Reiter und Pferd wird durch das Emporwerfen des Halses auch weit einleuchtender motiviert. Der Meister hatte eben die Schwierigkeit, die dieser ursprünglich rechteckig geformte Typus für die Verwendung auf einer gekrümmten Bildfläche bot, richtig erkannt und geistvoll zu lösen gesucht. Immerhin mag diese Unbequemlichkeit dazu beigetragen haben, das allmähliche Seltenwerden des ganzen Motivs zu beschleunigen.

Im freien Stil, dem die letztgenannte Schale ja nicht mehr allzuferne steht, findet sich der ruhige Reiter einzeln noch auf Lekythen, Athen 1363, vor einer Stole ibid. 1408, mit einer Frau, die eine Schale hält, auf einer Pelike Athen 1275, immer mit zwei Lanzen, der Chlamys und dem im Nacken hängenden Petasos. Auch mit Niken ver-

[1]) cf. Mon. Inst. IX 9. 10. Rein. Rep. I. 182. Helbig Sitzungsberichte der bayr. Akademie der Wiss. 1897 II. II. S. 259 ff.

bunden, die ihnen Binden oder eine Preisamphora darbringen, erscheinen noch nackte Jünglinge; Luynes 36. Rein. Rep. II. 262. Inghirami V. F. III. 274. Auf letzterer, wohl ziemlich späten Darstellung taucht noch einmal eine dreiteilige Komposition auf: rechts steht die Nike, dann folgt der Reiter und links schliesst eine Stele, die eine Amphora trägt, die Szene ab.

Im allgemeinen aber ist dies Motiv des einfachen Reiters im Schritt in späterer Zeit verhältnismässig selten und hat seine Bedeutung völlig an den galoppierenden Reiter abgetreten.

Der galoppierende Reiter.

In der mykenischen und geometrischen Epoche hat sich bis jetzt eine Darstellung des Reiters im Galopp noch nicht vorgefunden, wenngleich galoppierende Tiere, selbst Pferde, in der dem Mykenischen eigentümlichen langgestreckten Gangart[1]) sich häufig nachweisen lassen. Dagegen ist der Reiter A. M. XVII X. Helb. f. 1. augenscheinlich nur zum Zweck der Raumfüllung auf dem einen Fusse des Gefässes komponiert, durchaus singulär und keinesfalls eine Galoppdarstellung, vielmehr das Bild eines sehr hoch sich bäumenden und „steigenden" Pferdes. Wirklich galoppierende Reiter finden sich erst auf einer der kleinen protokorinthischen Lekythen J. H. Lt. 1889. t. V. 6.; 1890. t. II. 6 und zwar bereits als äusserst zierlich und fein ausgeführte Friesdarstellung. Es sind sechs nackte Jünglinge, die mit einer Hand den Zügel halten, die andere mit einem Stock bewaffnete nach rückwärts strecken; eine Form, die seit dieser Zeit mit geringen Abweichungen für derartige Wettrennfriese typisch geblieben ist. Einmal ist es dem Maler passiert, dass er einen Reiter zu nahe auf den andern hinaufrückte, so dass beide sich etwas überschneiden und bereits gewissermassen zwei Gründe entstehen, ein Beweis, dass dieser Typus erst im Entstehen und das Schema noch nicht starr und fest geworden war; da aber bei dem darüber befindlichen Kampfbilde deutlich zwei Gründe sich unterscheiden lassen, ist schliesslich auch eine bewusste Absicht des Malers nicht unbedingt von der Hand zu weisen.

Im eigentlichen Korinthischen ist das Motiv reichlich und zwar in verschiedenen Formen vorhanden. So sehen wir den Reiter allein für sich auf den Pinakes Jahrb. 1897 S. 38. f. 30 = Berlin 855 = A D. II. 23. 6 b; Berlin 861; 862; 870; 879. wie auch verdoppelt Jahrb. 1897 S. 38. f. 31. = A D. I. 8. 10. auf einer Amphora B M. B. 17. = Inghirami Mon. Etrus. V. 57.

Als Fries erscheinen die galoppierenden Reiter auf einer Schale Jahrb. 1891. A. Az. S. 16. VI. 1; in Verbindung mit Reitern im Schritt auf der Pyxis des Chares Wiener Vorl. Bl. 88. I. 3. und wie ein Friesstück muten auch die angeblich Hilfe bringenden Trojaner auf dem allerdings sehr originellen Bilde des trojanischen Pferdes an, Jahrb. VII. II. S. 29.: eine Reihe von galoppierenden Reitern, deren eigentliche Aufgabe doch nur darin zu bestehen scheint, das betreffende Stück Bildstreifen, das seitwärts von dem Pferde leergeblieben, auszufüllen. Auch auf den grossen Gefässen des späteren korinthischen Stiles finden sich gerne Reiterfriese, so auf der Schale Mon. Jnst. X. V. mit sieben, auf dem Krater B. M. B. 37; = Inghirami Mon. Etr. V. 56 mit drei, auf den gleichartigen Vasen L. E. 635 mit elf und 636 mit drei Figuren. Es sind immer nackte oder mit Chiton bekleidete Jünglinge, deren Attribute aus Stock oder Lanze bestehen, so dass dies alles nur Wiederholungen und Abkürzungen des protokorinthischen Schemas, aber keineswegs Weiterbildungen sind.

Auf den Amphoren dieser Zeit findet sich dagegen meist die Darstellung des einfachen, galoppierenden Reiters, aber hier des veränderten, nicht mehr streifenförmigen, sondern mehr quadratischen Bildraumes wegen nicht in langem, sondern in abgekürztem Galopp, wobei die Hinterbeine mehr unter den Leib gestellt werden, L. E. 645; 646; Berlin 1653, Heydemann, Sammlung Santangelo 137. Auch das im Protokorinthischen bereits angedeutete Schema, dass zwei Reiter einander etwas decken, begegnen wir hier wieder, aber nun für den kurzen Galopp und im Amphorenbauchbild angewendet, dem es auf

[1]) „Galop volant". cf. Reinach. Rev. Ar. 1900. S. 443/444.

diese Weise möglich wurde, auch zwei Reiter bequem zu umfassen. L. E. 647. — Der einzelne Reiter wird bereits in dieser Zeit mit Figuren zu einer dreiteiligen Komposition verbunden; entsprechend seiner Bewegung müssen aber diese auch laufen, Amphora der Sammlung Bellon, R. A. 1889. II. S. 390 Nr. 29.

Im östlichen Kreise herrschen ähnliche Formen. So treffen wir auf den Scherben von Daphnae ebenfalls nackte galoppierende Jünglinge teils allein teils verdoppelt, Tanis II, pl. 31, 13, 14 = B. M. B. 129, 9, 10; auch mit einem nachfolgenden Krieger. Tanis II, 31, 20, B. M. B. 129, 4.

Die rottonigen Reliefvasen Etruriens, das ja mit dem Osten Griechenlands, speziell mit Jonien in Beziehung stand, weisen Friese von solchen Reitern, die sich etwas überschneiden, auf, Mus. Greg. II. 99. 6. Dabei haben die Pferde teilweise erhobene Schwänze. Einmal sehen wir auch vier verschiedene Formen von Reitern, von denen einer eine spitze Mütze mit Nackenschirm trägt und die sich alle stark zurücklehnen, eine Modifizierung, die wohl auf der Beobachtung der natürlichen Haltung des Reiters bei schnellerem Galopp beruhen kann. Oe. M. 210, f. 13. — Auf den kyrenäischen Gefässen kommt der Typus nicht vor, ausser auf einem von Böhlau für kyrenäisch erklärten Aryballos, wo ein Reiter auf einem kurz galoppierenden Pferde erscheint, dessen Vorderbeine fast rechtwinklig gebogen sind. Böhlau. Aus jon. Necropolen IV, 4, S. 44 und 126.

Auf chalkidischen Vasen ist das korinthische Friesschema besonders als Schulterverzierung gerne verwendet. So bei der Münchener Hydria 125 = Fu. Rei 31—32; bei der Amphora mit der Geryonesdarstellung Luynes VIII; sowie Würzb 146; L. E. 795. Abgekürzt auf zwei Reiter mit einem laufenden Mann dahinter sehen wir es L. E. 798, eine Anordnung, deren Umkehr sich bei Gerhard A. V. 322; Rein. Rep. II, 160, 2 vorfindet, wo der Laufende den Reitern vorauseilt. Jetzt findet sich auch eine symmetrische Gruppierung. Mon. Jnst. I, 51 = Rein. Rep. I, 82. Zwei Jünglinge galoppieren auf der Schulter einer Amphora aufeinander zu, getrennt durch ein Ornament, eine noch rein dekorative Komposition.

Im jonischen Kreise ist einmal das Motiv des Damhirsche jagenden Reiters gerne verwendet. Nackte Jünglinge galoppieren vor solchen Tieren auf einer Schale aus Naukratis, Annual of the Brit. School 1898/99, VI, 9 a—c, S. 59/60; ein bekleideter Mann verfolgt die Hirsche auf einer cäretaner Hydria, B. C. H. 1892, S. 259 und auf dem Wiener klazomenischen Sarkophag erscheint das Motiv in Verbindung mit einem Viergespann, A. D. I, 45. Doch sind entsprechend dem lebhaften und originellen Charakter der altjonischen Kunst alle diese Darstellungen kompositionell und selbst stilistisch doch so verschieden, dass das Typische hauptsächlich eben in der Verbindung des galoppierenden Reiters mit Damhirschen liegt. Scheinbar in Widerspruch mit dieser ebengenannten Eigenart macht aber die gleiche Kunst dann doch auch mehr Gebrauch von symmetrischen Anordnungen als dies bisher geschehen. So galoppieren auf der Rückseite der cäretaner Hydria B. M. B. 59, pl. II = Helb. f. 36 zwei nackte Jünglinge, von einem Ornament ausgehend symmetrisch nach rechts und links und rahmen auf diese Weise gewissermassen die Kampfszene der Vorderseite ein. Zwei anscheinend ebenfalls nackte Reiter begegnen sich im Galopp auf einer Vase aus Kyme in Aeolis R. M. 1888, III, VI, und zwei mit Chiton und Lanze versehene Gestalten auf einer Vase aus Naukratis J. H. St. 1905, f. V, S. 120. Geflügelte Reiter schliessen sodann rechts und links eine selbst streng symmetrisch komponierte Darstellung von Kriegern ein, die eine Frau bedrohen, A. D. II, 27, 1, S. 4. — Friesähnliche Anordnung scheint das Fragment A. D. I, 46. 5 darzubieten und einen ausgebildeten, aber sehr eigenartig ausgestalteten Fries treffen wir auf der italisch-jonischen Amphora R. M. 1887, II, IX, S. 172: Lanzenschwingende, mit Helm, Chiton und Beinschienen versehene Reiter verfolgen drei skythisch gekleidete Figuren mit spitzen Mützen, die nach rückwärts gewendet vom Pferde aus ihre Bogen abschiessen, — jedenfalls eine sehr belebte und originelle Umgestaltung des beliebten, gewöhnlichen Galoppfrieses. — Die ebenfalls italisch-jonische Vase München 173, die einen Reiterfries von 11 Figuren aufweist, zwischen denen eine geflügelte Gestalt, vielleicht ein Windgott, sich befindet, dürfte wohl bedeutend älter sein, da die Mäanderverzierung mit Wasservögeln auf ihren Schultern noch stark an geometrische Motive erinnert.

Wenden wir uns sodann zu den altattischen Gefässen, so finden wir, dass die letztgenannte Form, der Galoppfries, auf den tyrrhenischen Amphoren überaus häufig, ja geradezu „typisch für den Revers der jüngeren Exemplare“ ist. (Thiersch. Tyrrh. Amph.,

S. 25.) Meist ist er rein dekorativ gedacht (cf. Th., S. 155 ff. mit ca. 12 Beispielen), wobei die Zahl der Reiter wechselt und bis auf elf steigt. Th. 39, L. E. 852. Es sind wieder nackte oder nur mit Chiton bekleidete Jünglinge im korinthischen Schema. Doch tritt auch manchmal ein kürzerer Galopp auf. Genf. Musée Fol. Nr. 156; Th. 40 = München 156; Th. 43 = Hw. 23. „Einige Male aber zeigen grosse Dreifüsse am Anfang oder Ende des Streifens an, dass hier ein wirklich inhaltlich gedachtes, ein agonistisches Motiv vorliegt", Th. 20, Petersburg 153; Th. 22, L. E. 836, Hw. 3; Th. 39, Hw. 1 = L. E. 852, Th. 53, Neapel = Jahrb. 1893, S. 95, E.; Th. 58, Karlsruhe 200. Bei letzterer Darstellung ist das Ziel durch eine kannelierte Säule markiert und dabei steht der Preisrichter in Chiton und Mantel. Auf einer den tyrrhenischen ähnlichen Amphora, Bologna 191, Gerhard A. V. 258, findet sich über einer Hoplitodromendarstellung ein Fries von galoppierenden Reitern, die ebenfalls schwer bewaffnet, d. h. mit Helm, Schild und Lanze versehen sind. — Aber auch auf anderen altattischen Vasen findet sich der Galoppfries, Gerhard A. V. 111 = Rein. Rep. II, 61; Wiener Hofmuseum 276; im ersteren Falle auf dem Streifen unter dem Bauchbild einer Hydria, im letzteren auf einer Amphora; ebenso Berlin 1722; auf einer Schale L. F. 65. Eigenartig ist die symmetrische Anordnung auf einer Amphora mit ausgespartem Bildfelde. Mus. Greg. II, 29, 5a: zwei galoppierende Reiter mit spitzen Mützen sind einander gegenübergestellt, wobei die Pferde sich sehr hoch aufbäumen, so dass unter ihren Körpern ein beträchtlicher Raum der Bildfläche leer bleibt. Andere Gefässe dieser Gattung zeigen den galoppierenden Reiter teils allein, München 1108, teils mitten im Kampfgewühl, München 392. Das Einrahmungsschema, das uns bei diesem Typus bereits in jonischen Malereien begegnete, ist auch auf attischen Gefässen und zwar recht häufig vertreten. Wir treffen die galoppierenden nackten Reiter, die eine Kampfscene umgeben, nicht nur auf tyrrhenischen Amphoren, Louvre, Hw. 6 und 15, sondern auch auf anderen altattischen Gefässen, auf Schalen L. F. 9; Berlin 1754, 1797, einem Dreifuss, Berlin 1728 = Gerhard, E. C. XIII, 1—7. In diese Zeit fällt auch die Entstehung eines auf den späteren attischen, schwarzfigurigen Vasen oft verwendeten Schemas, der galoppierenden Reiter, die eine Jagdszene umgeben. Es findet sich schon in dieser Zeit auf dem Deckel einer Amphora. Mon. Inst. III, 44 = Rein. Rep. I, 116, wo von beiden Seiten zwei Reiter auf eine zusammenbrechende Hirschkuh zusprengen, mit der Rechten die Lanze schwingend. In dem Tiere stecken bereits zwei Wurfgeschosse, ein Zug, der ebenfalls als typisch in die späteren Darstellungen übergegangen ist.

Im entwickelten schwarzfigurigen Stil wird nämlich dieses Schema stereotyp auf den Friesen, die das Bauchbild der Hydrien umgeben; meist aber bevorzugt es den unteren Streifen. Während wir L. F. 294, Mus. Greg. II. 9. 2. b. zwei, München 130 drei Reiter auf jeder Seite haben, sind bei Roulez. V. de Leide 19, B. M. B. 304, Gerhard A. V. 93, Micali Storia 89 die äussersten Reiter durch laufende Figuren ersetzt, die bald nackt sind, bald die Chlamys über den Arm geworfen tragen. Auf einer ähnlichen Bildfläche, dem Mündungsrand einer Amphora, München 411, Fu. Rei. S. 265 erscheint die erstere Anordnung wieder, wobei die Reiter mit alopekis und steifen Mänteln, der ζείρα versehen sind, während auf dem entgegengesetzten Teil des Streifens je ein Reiter und ein laufender Mann, also die andere Zusammenstellung, ein Viergespann umgeben. Auf dem Skyphos München 121 ist die ganze Szene auf einen Reiter, der von links und einen Jäger zu Fuss, der von rechts her auf das Tier einstürmt, abgekürzt. Eine Eberjagd ist statt der Hirschjagd dargestellt B. M. B. 304 und Not. d. Scavi 1897, S. 232 f. 7. Ist bei ersterem Bilde noch die gewöhnliche Anordnung gewahrt, so umgibt auf dem letzteren, das auf einer Schale sich findet, je ein Reiter eine grössere Jagdscene von acht Männern. — Auf einer ähnlichen Schale, Not. d. Scavi 1903, S. 208 f. 4, sehen wir ebenfalls ein Friesstück von vier Reitern, während sich grössere Darstellungen auf einer Amphora des Nikosthenes, Wiener Vorlegebl. 1890, III. 2. c. k. und dem unteren Fries einer Hydria nachweisen lassen. B. M. B. 341.

Wie sehr dies Schema an dem letztgenannten Platze für typisch galt, lehrt die Tatsache, dass auch auf anderen Gefässen, die einen Friesstreifen unter einem Bauchbild bieten, dasselbe wiederkehrt: auf der Lutrophoros Berlin 1887 Mon. Piot. I. V. erscheint unter einer Prothesisszene ein Fries von galoppierenden Reitern mit steifen Mänteln.

Allein kommt unser Motiv auf der Augenschale Mus. Greg. II. 66. 5a, der Kleinmeisterschale München 884, auf den Skyphoi Berlin 2093 und München 1173, im ganzen

verhältnismässig selten vor. Auf den beiden Bechern trägt der Reiter einen Mantel mit kreuzförmiger Verzierung; vor einem Grabmal erscheint er auf einer Lekythos Ashmol. Mus. 263. Eingerahmt sehen wir ihn in verschiedenen Variationen: entsprechend der eigenen Bewegung von laufenden, meist nackten Figuren, Mus. Greg. II. 66, 1a, b; De Ridder B. N. 350; Athen 702; München 674. Zwischen laufenden Skythen erblicken wir einen Reiter in voller Rüstung Laborde II. 6.7, Rein. Rep. II. 219, wogegen Laborde II. 2, Rein. Rep. II. 211 solche Gestalten eine ganze Kampfszene zwischen Reiter und Hoplit umgeben; laufende Hopliten aber umschliessen den Reiter Athen 735. Von stehenden und laufenden Figuren wird er eingerahmt, Mus. Greg. II. 64, 2a, ibid. 65, 1a. b., 66, 2a. b.; Wiener Vorlegebl. 1890, I. 3., nur von stehenden Athen 704; 706, einer Gruppe von je drei Personen, die teilweise von ihm abgewandt sind, Not. d. Scavi 1903, S. 41, f. 11, von zwei Hopliten L. F. 109. Zwei Reiter dagegen mit zwei „spectateurs" finden wir bei Fröhner, Marseille 1597, ob sie aber wirklich „einrahmen", ist nicht sicher. Das Schema des galoppierenden Reiters zwischen stehenden Figuren wird auch in öfterer Wiederholung als fortlaufender Fries verwendet. Annali 1851 pl. P = Rein. Rep. I. 290, De Ridder B. N. 277. Die oben als eingerahmt erwähnte Darstellung eines auf eine männliche Figur eindringenden Reiters findet sich auch einzeln B. M. B. 388; ein Hoplit flieht vor einem Reiter L. F. 72, während er L. F. 72 und 75 ihm augenscheinlich stand hält. Friesartig wiederholt wird ein ähnliches Motiv auf einer Nikosthenes-Amphora, Wiener Vorlegeblätter 1890, III. 2. f. u. g. Hinter einem Reiter dagegen schreitet ein Hoplit, München 313, ein nackter Mann L. E. 811, beide vielleicht mit dem später zu besprechenden Troilosschema zusammenhängend.

Der Typus dient auch noch zur Einrahmung in dieser Zeit. Ein stehender und ein galoppierender Reiter umgeben eine bogenschiessende Amazone, Oe. M. 231, f. 15; zwei Reiter einen laufenden Jüngling, München 1230, eine Flügel- und andere Figuren auf einer kleinen Schale des Mus. Borely in Marseille, zwei Gruppen von je drei stehenden Mantelfiguren, die ihrerseits wieder durch einen Reiter getrennt sind, auf der Kleinmeisterschale München 1095, während sie auf der ähnlichen Schale, München 1091, in alter Weise wieder einer Kampfscene als Abschluss dienen. Den gleichen Zweck erfüllen zwei Amazonen bei der Darstellung des Kampfes der Athena gegen einen Giganten, Fitzw. Mus. 93 u. 94, die auf dem analogen Bilde der Lekythos Berlin 2023, durch männliche Gestalten, die aber ebenfalls die πέλτη tragen, ersetzt sind. Nach aussen gewandt erscheinen sie dagegen auf beiden Seiten einer Amazonenschlacht, Not. d. Scavi 1897, S. 234 f. 10. Ganze Friesstücke dienen dazu Gerhard A. V. 190 = Rein. Rep. II. 95, wo links zwei, rechts drei galoppierende Reiter eine grössere Gefechtsscene begrenzen. — Rein symmetrische Zusammenstellungen treffen wir ebenfalls noch auf Schalen. München 709 sind es zwei bärtige Männer, teils im Chiton, teils im steifen Mantel, ibid. 1083 zwei Jünglinge, hinter denen links und rechts noch eine laufende Figur sich befindet.

Auf den panathenäischen Amphoren kommt der Typus nicht selten vor, dem Zweck der Gefässe entsprechend als wettrennende jugendliche Gestalt in dem alten, bereits im Korinthischen gebildeten Schema der zwei sich etwas deckenden Reiter: teils ruhig auf dem Pferde sitzend, Gerhard E. C. B. 32, teils den Arm etwas zum Pferdehals erhoben, ibid. 26, mit der Peitsche zuschlagend, Mon. Inst. I. 22, 3b = Rein. Rep. II. 68, 69; De Ridder B. N. 244 pl. VI, auch paarweise hintereinander reitend, Gerhard E. C. A. 4.

In der rotfigurigen Vasenmalerei sind viele der bisher behandelten Schemata und Verbindungen untergangen. Der einzelne galoppierende Reiter hat sich fast nur als Schaleninnenbild erhalten, das gesondert zu betrachten sein wird. Auch die Darstellung des Einzelkampfes mit dem Hopliten findet sich nur noch einmal auf der von Furtwängler Brygos' Manier zugeschriebenen Schale, Berlin 2295, Hartwig Meisterschalen 57. Der Reiter trägt jetzt Petasos und Chlamys und das ist mit der erhöhten Freiheit der Bewegung auch das einzig Neue an dem im übrigen dem alten Typus treu gebliebenen Motiv. — Der alte schwarzfigurige Reiterfries ist dann in ebenso origineller wie liebenswürdiger Weise noch einmal in rein dekorativem Sinn auf der Schale München 404 [1]) verwendet. Priamos kommt flehend zu Achilles, um Hektor auszulösen, der unter der Kline liegt, die seinem Ueberwinder als Ruhestatt dient. Am Rande des Polsters,

[1]) Die Vase wird in der nächsten Lieferung von Furtwängler-Reichholds „Griechischer Vasenmalerei" erscheinen.

das auf dem Gestell sich befindet, läuft ein Fries von elf ganz kleinen Reitern hin, die offenbar eingestickt zu denken sind. An der Stelle, wo das Polster am Kopfteil etwas emporgebogen ist, steigt auch der Reiterzug senkrecht empor, um dann wieder in die wagrechte Richtung einzulenken. — Der am Ausgang dieser Epoche des strengen Stils stehende Meister der Penthesileaschale hat dann mit Glück versucht, auch der alten stereotypen Wettrenndarstellung neues Leben einzuhauchen, Fu. Rei. S. 283, Hartwig Meistersch. 52, und zwar im Anschluss an Vorbilder auf panathenäischen Vasen, indem er je zwei Jünglinge nebeneinander galoppieren lässt. Der Hauptfortschritt liegt dabei in der Weiterentwicklung der Galoppdarstellung. Während nämlich die bisherige Kunst nur den langen und den abgekürzten Galopp kannte, berühren seine Pferde überhaupt nicht mehr den Boden und die stark eingebogenen Beine und vorgestreckten Hälse bekunden eine viel freiere und auf richtigerer Naturbeobachtung beruhende Auffassung des ganzen Motivs. Noch weiter ging er dann auf einer Schale im Besitz des Lord Aldenham, Katalog von Strong. 15, die speziell eine Studie des Sprungs, dessen Moment der Meister „äusserst charakteristisch erfasst hat", darbietet. „Der Reiter hebt sich etwas im Sitz. Er sitzt weit nach hinten und hält die beiden Zügel ganz lose nah am Kopfe des Tieres, das mitten im Sprunge dargestellt ist." Fu. Rei. S. 285.

Dieser Maler bildet den Uebergang zum freien Stil, in dem eine schon aus früheren Zeiten bekannte Darstellung, die der berittenen Amazone zu fast unbestrittener Herrschaft gelangt. Schon auf chalkidischen und älteren schwarzfigurigen, attischen Vasen, Ἐφ. ἀρχ. 1885. π. 8. 3.; dann im gewöhnlichen, schwarzfigurigen, Millingen. Anc. un. Mon. 38, und strengen, rotfigurigen Stil, BM. E. 167 = Hamilton. Coll. D'Hancarville IV. 50 finden wir galoppierende Amazonen. Jetzt aber werden sie zum weitaus beliebtesten Motiv und treten nicht nur allein im Schlachtgetümmel auf, Fu. Rei. 26. 28, sondern erscheinen auch in grösserer Anzahl; so auf dem grossen Kessel phidiasischer Zeit, Fu. Rei. 58, wo wir bereits drei verschiedene Formen in drei Gründen nebeneinander in abwechselnder Stellung und Kleidung erblicken: teils halb von rückwärts, teils ganz von der Seite gesehen, teils mit Panzer und Helm, teils mit enganliegendem Gewand, mit spitzer Mütze und Streitaxt. Hübsch ist das uralte Motiv des Vorgreifens mit der Zügelfaust, jetzt dadurch begründet, dass die Amazone den Zügel durch die Hand zieht, um das Pferd auf diese Weise besser beizäumen zu können. — Sehr beliebt ist auch der Einzelkampf der Amazonen mit einem Krieger[1]). Sie galoppiert mit eingelegtem Speer gegen einen Griechen an, der sich meist ebenfalls mit der Lanze verteidigt, Athen 1267; Millin. I. 10. Dabei schwingt sie mitunter eine Streitaxt statt der Lanze, Gerhard A. V, 163, Rein. Rep. II. 83. Der Grieche setzt den Fuss auf eine kleine Erhöhung, wobei er noch von einem Gefährten begleitet ist. Mon. Inst. VIII. 44 = Rein. Rep. I. 176. 3. Das Motiv wird dann so umgewandelt, dass der eine zusammenbricht, während der andere schützend hinter ihm steht, Mus. Greg. II. 24., oder den Schild vorhält, Inghirami V. F. II. 129. AZ. 1878. pl. 21. = Rein. Rep. I. 423 = Berlin 2690. Auch die Amazone kann von einer zweiten begleitet sein, Mus. Greg. II. 20. Haltung und Kleidung der Amazonen ist auf allen diesen Darstellungen fast stets gleich[2]): der rechte Arm erhebt die Waffe und die Tracht besteht in einem enganliegenden Gewand und meist einer Mütze mit Nackenschirm. Auf dem Bilde, Gerhard A. V. 164 = Mus. Greg. II. 18 = Rein. Rep. II. 83. 9, aber ist ihre Bewegung in ein Herabspringen vom Pferde, die des Begleiters des Griechen zu der des Steinwerfens umgewandelt. — Die einfache Darstellung des Kampfes einer Amazone gegen einen Krieger hielt sich noch lange, Millin. I. 23; Mon. Inst. II. 13. = Rein. Rep. I. 91. Auch der Kampf gegen Heracles, Inghirami, V. F. I. 14, gehört zu den späten Varianten. Ebenso findet sich die erstere Form noch auf Nolanischen Amphoren, Berlin 2353; Genick. Keramik III., wobei die Amazone die πέλτη auf dem Rücken trägt. Sonst erscheinen auf diesen Gefässen meist einfache galoppierende Amazonen, München 265; 774, oder Epheben in Petasos und Chlamys. De Ritter B.N. 377; B.M.E. 337. — Was noch andere, spätere Amazonendarstellungen anbelangt, so vergleiche man für die auf dem Pferde sich umdrehende Amazone, die ein Grieche von rückwärts bedroht, Berlin 2625, Furtwänglers Ausführungen zu Sammlung Somzée t. 66, wo auch Parallelbeispiele angegeben sind. — Das Motiv des Herabgerissen-

[1]) Klügmann. Die Amazonen in der alten Literatur und Kunst. S. 46. Annali 1867. S. 211.
[2]) Annali 1867 S. 213.

werdens vom Pferde, z. B. Millin II. 25, dagegen mag wohl erst aus der statuarischen Plastik herübergekommen sein, (cf. den Schild der Athena Parthenos, den Fries von Phigalia etc.) — Beliebt in späterer Zeit, aber auch früher vereinzelt sich findend, ist die Amazone, die gegen einen Greif kämpft, De Ridder B.N. 406 408. pl. XVI.

Auch ist noch in dieser Epoche der Wettrennfries nicht ausgestorben. Auf dem Deckel einer Pyxis, Athen 1546, galoppieren drei Jünglinge hintereinander, denen ein Knabe hinter einer Meta mit einem Tuch ein Zeichen zu geben scheint. Vier wettrennende Knaben sind auf dem Hals des Kraters, München 805, dargestellt; der fünfte aber ist vom Pferde gefallen und wird von diesem geschleift. Späterhin wird das ganze Motiv meist von zwei Stelen eingerahmt. Mon. Inst. V. XII. Rein. Rep. II. 139.

Auch die panathenäische Darstellung der zwei Jünglinge findet sich noch einmal auf einer Kelebe, De Ridder. B. N. 413 f. 68; es ist wieder ein Paar junger unbekleideter Gestalten, die Peitschen schwingen und deren Pferde sich etwas decken; links steht eine Säule. Das Galoppschema ist aber bereits völlig frei: das vordere Pferd berührt den Boden nicht mehr, das hintere setzt eben zum Sprung an. — Die alte Zusammenstellung von Reitern und bekleideten Figuren findet sich noch hie und da, Athen 1354; BM. E. 431. Allein erscheint der Reiter schliesslich noch auf Lekythen, Athen 1843; Berlin 2677.

In den allgemeinen Prinzipien ihrer Anwendung bieten also die beiden Typen, der ruhige und der galoppierende Reiter, grosse Uebereinstimmungen dar, ebenso deutliche Verschiedenheiten aber bezüglich der Häufigkeit ihres Vorkommens auf den einzelnen Vasengattungen. Manches Mal ist gerade auf Gefässen, auf denen der eine Typus sehr beliebt ist, der andere sehr selten (tyrrhen. Amphoren), oder es sind zwar beide vertreten, aber in verschiedenen Schematen, so im korinthischen Kreise der ruhige Reiter im Einrahmungsschema, der galoppierende einzeln oder als Fries etc. Auch in der Art ihres Entstehens und Vergehens weichen die zwei Motive erheblich von einander ab. Der galoppierende Reiter erscheint viel später und zwar gleich in einem ausgebildeten Schema; dafür erlebt er aber auch in späterer Zeit, wo der ruhige ziemlich selten wird, eine reiche Nachblüte. Beide aber erreichen ihre relativ grösste Verbreitung in der schwarzfigurigen, attischen Malerei und ihren inneren, künstlerischen Höhepunkt in der Zeit des späteren strengen und des Uebergangs zum freien Stil.

Die Rossführung.

Das Motiv der Rossführung ist entsprechend der Einfachheit seiner Komposition, die ja nur in der Nebeneinanderstellung von Mensch und Pferd besteht, auch eines der ältesten gewesen. Seine Anfänge lassen sich bereits auf mykenischen Gefässen nachweisen: Ein Krieger befindet sich vor seinem Pferde und hält es am Zügel, Fu. Löschcke Myken. Tongefäss 395 = Schliemann Mykenae X. 47. Im geometrischen Stil erscheint eine Darstellung, die fast wie eine Abkürzung des beliebten Schemas des Mannes zwischen zwei Pferden aussieht, Schliemann, Tiryns S. 112 f. 20 cf. t. XVIII! Auf einem Thebaner Kästchen der Uebergangszeit führt eine Frau ein Pferd, indem sie auch noch in einfachster Weise vor demselben steht. Jahrb. 1888 III. S. 357. — Erst im Protokorinthischen, auf einer kleinen Lekythos, Jahrb. X. 1895, A. Az. S. 33, Nr. 14, zeigt sich das Schema, das von da an das herrschende geblieben ist: Ein Jüngling führt sein Pferd nach rechts, indem er so hinter demselben steht, dass sein Körper von ihm überschnitten wird, der lange Tierleib also dadurch geteilt erscheint. Es tritt gleich in Verbindung mit anderen Scenen auf: Ajas hat sich in sein Schwert gestürzt und dabei steht ein Wagen; in einen eigentlichen Zusammenhang sind aber die drei Darstellungen noch nicht gebracht.

In der korinthischen Vasenmalerei treffen wir sowohl die ältere, einfachere Form des Führens von vorn auf Pinakes, Berlin 555; 557 = A. D. I. 8. 25; 563, als auch das protokorinthische Schema, einmal rein dekorativ im Tierfries auf einer Kanne Not. d.

Scavi 1898 S. 170, dann auch als selbständige Darstellung auf einem Pinax, Mon. Grecs II. S. 27 f. 4. Jahrb. XII. 1897, S. 33. Hier schreitet der Mann aber auf der Vorderseite von zwei Pferden einher. Vielleicht neu ist die Darstellung eines Mannes, der hinter seinem Pferde hergeht. Berlin 559. Jahrb. XII. 1897, S. 46, Nr. 134a.

Während den Buccherovasen das Motiv nicht fremd ist, Bologna 142; L. C 563, suchen wir es vergeblich im östlichen Kreise sowie auf den Reliefvasen; auch ist es im späteren Korinthischen, im Kyrenäischen und Chalkidischen nicht nachzuweisen. Im sonstigen Jonischen erscheint es nur auf den klazomenischen Sarkophagen und da in einer Form, die wir in besonderem Zusammenhange betrachten werden.

Dies Verhältnis ändert sich aber völlig bei den attischen Vasen. Zwar im früheren attischen Stil ist es noch nicht besonders häufig. Auf einer tyrrhenischen Amphora hält eine Frau ein Pferd hinter einer Scene, die Herakles im Kampfe mit der Hydra darstellt. Th. 11, Hw. 22 = Mon. Inst. III. 46. 6 = L. E. 851. Eine altattische Amphora, München 715, zeigt das protokorinthische Schema und auf der Hydria, München 1276, umgeben im Schulterbilde zwei mit langen Gewändern bekleidete Männer in gleicher Stellung eine Frau. Beide sind aber nach der gleichen Richtung hingewendet, somit nicht symmetrisch geordnet. — Im späteren schwarzfigurigen Stil dagegen gehört unser Typus zu den am meisten verwendeten Darstellungen und zwar findet er sich auf allen Gefässformen, ausgenommen die Becher und die Kleinmeisterschalen, vor allem aber bevorzugt er die Amphoren. Es herrscht durchaus das protokorinthische Schema, dies erscheint jedoch etwas erweitert: Die Gruppe des Mannes, der hinter seinem Pferde steht, wird von zwei, meist ihm zugewendeten Figuren eingerahmt, eine Komposition, die auch bei den früher behandelten Typen eine Rolle spielte. Diese Grundform wird in mannigfacher Weise variiert, fast durchweg aber ist das Pferd nach rechts gewendet. Letztere Erscheinung findet sich auch bei anderen Darstellungen in der schwarzfigurigen Malerei verbreitet und scheint in der grösseren Leichtigkeit des Zeichnens bei dieser Richtung ihren Grund zu haben. Folgende Varianten sind mir bislang bekannt geworden: Ein Hoplit führt sein Pferd zwischen zwei nackten Jünglingen B. M. B. 214; zwischen Skythe und einem Paar, bestehend aus Hoplit und Bogenschütze, Gerhard A. V. 48; ein Jüngling mit Chlamys und Lanzen zwischen Mantelmännern, Fitzw. Mus. 51 B., zwischen Frauen, wobei er an der Vorderseite seines Pferdes steht B. M. B. 429; ein Mann mit Petasos, Chlamys und Lanzen zwischen Mantelmännern, München 614 B., B. M. B. 182, 593; Berlin 1843 = Gerhard A. V. 248, zwischen Frauen De Ridder B. N. 297, zwischen Mann und Frau, Würzburg 245, B. M. B. 178, mit Schild versehen, zwischen Mann und Jüngling, Gerhard, A. V. 219; eine Figur mit Helm zwischen Frauen, Roulez, V. de Leide 14; zwischen Mantelmännern, München 778. Auf der Amphora München 328 führt dagegen eine Amazone ihr Pferd zwischen einer zweiten Amazone und einem von ihr abgewendeten Hopliten. Zwei Pferde führt eine Figur mit Petasos zwischen Mann und Frau B. M. B. 274. — Während dies alles nur geringe Varianten eines starrgewordenen Typus sind, bietet eine inhaltliche Erweiterung die Darstellung L. F. 212: ein rossführender Mann streckt seine Hand aus gegen eine Frau mit einer Schale in der Hand. Aehnlich wie diese, als Abschiedsscenen, werden auch die Verbindungen von rosseführenden Gestalten mit sitzenden Figuren gedeutet, die oft ebenfalls von stehenden Personen eingerahmt werden. Wahrscheinlich verdankt diese Komposition dem Bedürfnis nach der Füllung des Raumes unter dem Pferdekopf und der Bequemlichkeit, womit gerade eine sitzende Figur hier eingeschoben werden konnte, ihre Entstehung. Dabei werden manchmal zwei Pferde vorgeführt, von einem Mann mit Helm Tischbein II. pl. 4 = Rein. Rep. II. 294, einem Jüngling mit Chlamys Berlin 1847. B. Auf dem unteren Fries einer Hydria ist dieses Schema auch symmetrisch um ein Heraklesabenteuer gruppiert. Doch werden dabei nur einzelne Pferde geführt. Gerhard A. V. 138. In Verbindung mit einem zweiten sitzenden Mann und ähnlich wie auch frühere Typen, mit geflügelten Figuren, cf. S. 21, erscheint es auf der Schale München 1169; mehr nur als Raumfüllung gedacht in einer mythologischen Scene: hinter Priamos, der flehend zu Achill kommt, hält ein Jüngling ein Pferd, A. Z. 1854 pl. 72. 4 = Rein. Rep. I. 382; links schliesst die dreiteilige Scene eine Figur mit erhobenem Arm ab. In engeren Zusammenhang sind die einzelnen Gestalten des Schemas bereits auf der Darstellung Gerhard E. C. D. 4 gebracht: vor einem rosseführenden

Jüngling steht ein Mann, der das Pferd streichelt, und hinter jenem eine Frau mit einem Palmzweig in den Händen. Die führende Figur soll also als Sieger gedacht werden. — Ausser diesen meist dreiteiligen Formen findet sich auch die Einzeldarstellung des Mannes, der neben seinem Pferde schreitet oder steht. Mus. Greg. II. 66. 7 a, Berlin 1911. Sogar als fortlaufende Darstellung wird das Motiv benutzt: in dreifacher Wiederholung auf dem oberen Fries einer Hydria, Berlin 1899. = Micali. Storia 81, und ähnlich auf dem Napf, Berlin 2066, wobei die mittlere Figur durch weiss bemalte Fleischteile als Amazone charakterisiert ist. Die Verdopplung war ebenfalls beliebt: zwei Amazonen führen ihre Pferde in der bekannten Weise, Athen 866; „Helden" Berlin 1965, Hopliten, als Demophon und Akamas individualisiert, Berlin 1720, Gerhard E. C. 12. Helbig. f. 10.; Jünglinge mit Petasos und Chlamys, Panofka, Musée Blacas XXVIII; mit Mützen und Chlamys bekleidete junge Leute gegen eine sitzende Figur, hinter der noch eine Frau steht, Gerhard E. C. D. 2, welch letztere wohl als Erweiterung der oben erwähnten Abschiedsdarstellungen aufzufassen ist. Schliesslich dient es in gewisser Weise auch zur Einrahmung; zwei rossführende Amazonen nehmen eine galoppierende in die Mitte, wobei alle drei nach rechts gewendet sind. Marseille, Musée Borely. 82.

Im rotfigurigen, epiktetischen Stil sehen wir die alten Schemata in wenig veränderter Form fortleben. Auf einer Schale, Gerhard A. V. 293 = Rein. Rep. II. 145.2, ist die gewohnte Dreiteilung wieder vorhanden: links ein Jüngling, sich Beinschienen anlegend oder sie darreichend, dann ein Jüngling neben einem Pferde, rechts davon ein Krieger. Auf dem Revers ist die führende Gestalt durch eine Säule ersetzt, rechts und links stehen in Mäntel gehüllte Figuren, aber das Prinzip ist das gleiche geblieben: die Teilung des Pferdeleibes durch einen vertikalen Körper und die Einrahmung der ganzen Scene durch stehende Figuren. Ganz ähnlich ist die Darstellung Gerhard, A. V. 294 = Rein. Rep. II. 145.4, nur dass hier eine Gestalt sich abwendet.

Neben diesem Motiv findet sich jetzt wieder die Führung von vorne und zwar sind es Jünglinge, nach Hoplitenart mit Schild und Beinschienen versehen, aber ohne Helm, Mon. Inst. II. 44 = Rein. Rep. I. 106, auf dem Revers ist die Darstellung mit einer Spende verbunden. Hischylos hat dagegen das Motiv auf der Schale München 1160 wieder in eine Art Streicheln des Pferdeschopfes umgewandelt.

Im späteren strengen und dem Uebergangsstil wird unser Schema in freierer Weise angewendet und variiert, doch klingen die Grundformen immer noch durch. Einzelne Erscheinungen erinnern zwar noch an ältere Sachen, so die Hydria B. M. E. 240 an die gewöhnliche Abschiedsdarstellung; aber bereits auf der Münchener Schale 400, Gerhard A. V. 229 = Rein. Rep. II. 116.1, wird das Motiv zu ganz anderen Dingen, nämlich einer Schilderung des Baues des trojanischen Pferdes benützt. Neben einer Pferdestatue steht der Künstler mit dem Meissel, eine Gestalt auf einem Thronsessel sieht ihm zu und hinter ihm befindet sich Athena, um ihn zu seinem Werk zu begeistern. Es ist scheinbar eine ganz singuläre Schöpfung; bei näherer Betrachtung der Komposition löst sie sich aber doch wieder in das altgewohnte Schema der Rossführung zu sitzenden Gestalten, denen auf der anderen Seite eine stehende entspricht, auf, das hier nur sehr geschickt verwertet wird. — Noch freier ist seine Behandlung auf der bekannten Schale des späten strengen Stiles, A. Z. 1880 15. Berlin 2296 = Rein. Rep. I. 428, bei der das eben erwähnte Motiv zur Darstellung eines realen Vorgangs, anscheinend einer Art von Dokimasie der attischen Reiter (cf. Körte, A. Z. 1880, S. 177) verwendet wird. Die Grundform der Anordnung ist immer die gleiche, nur sind es diesmal drei mit Chlamys und Petasos bekleidete Jünglinge, die ihre Pferde vorführen. Eine gelungene Fortentwicklung des Schemas liegt dann bei der linken Gruppe auf B. vor: jetzt führt die vor dem Pferde befindliche Figur auch tatsächlich das Tier und die neben demselben stehende, von ihm teilweise gedeckte Gestalt bildet bloss einen Zuschauer, eine Form, die sich mit Beibehaltung der obligaten Mantelfigur auch bei Gerhard, A. V. 290.2 = Rein. Rep. II. 144, wiederfindet. Auch das Schaleninnenbild hat sich dieses Typus bemächtigt, ihn aber ebenfalls frei umgebildet. A. Z. 1880. 15: ein skythisch gekleideter Mann steht neben seinem Pferd, hat sich aber halb umgedreht und visiert an seinem Pfeil herab. — In anderem, bereits im schwarzfigurigen Stile aufgetauchten Zusammenhange[1]) sehen wir drei pferdehaltende Gestalten auf der Schale München 404: dem Priamos, der flehend

[1]) cf. S. 25.

zu Achill kommt, folgen drei solcher Jünglinge. Auch die Führung von vorn, wobei die Mittelfigur durch eine Säule ersetzt wird, findet sich in dieser Zeit, Jahrb. IV 1889, S. 29. Hinter dem Pferde steht noch die herkömmliche Mantelfigur; die etwas freiere Auffassung gibt sich aber darin kund, dass die Säule die Rückenlinie des Pferdes nicht mehr genau in der Mitte trennt, sondern etwas weiter nach hinten gerückt ist. Ueberhaupt wird das Freistehen des Pferdekörpers tunlichst vermieden, nur auf der Schale, München 515, wo das Pferd sich zwischen einem Jüngling mit Gabelzweig und einem Mantelmann befindet, ist bloss die Croupe des Pferdes durch einen dahinter stehenden Baum geschnitten.

Auch der sog. Onesimos hat unser Motiv gerne verwendet. Auf der Schale Hartwig, Meisterschalen 53, tritt wieder die Säule auf; von hinten treibt ein Stallknecht das Pferd mit der Gerte an, während ein mit Chlamys, Alopekis und Stiefeln bekleideter Mann das Tier von vorn hinwegzuzerren versucht; ebenfalls eine gut geschlossene Komposition nach dem alten Schema. Auf einer von Hartwig dem gleichen Meister zugeschriebenen Schale, Hartwig Meisterschalen 54, umgeben zwei ähnlich gekleidete Figuren wie jener zuletzt genannte Reiter einen Hopliten; sie stehen ebenfalls auf der dem Beschauer abgewandten Seite ihres Pferdes, einer blickt gerade aus, der andere dreht den Kopf etwas. Auf B treffen wir eine ganz analoge Komposition an. Rechts und links von einem stehenden, mit ζείρα und Petasos bekleideten Jüngling ist je ein Pferd an eine Säule gebunden. Beide Tiere wenden ihm den Kopf zu und ihr Körper überschneidet die Säulen: Die männlichen Gestalten auf A sind hier einfach durch Architekturteile ersetzt, während das Schema ganz unverändert geblieben ist.

Zum freien Stil leitet dann der Meister der Penthesilea-Schale über, der nicht nur überhaupt ein leidenschaftlicher Pferdeliebhaber war, Fu. Rei. S. 281, sondern dem auch unser Motiv ganz besonders am Herzen gelegen sein muss, denn er hat es in den verschiedensten Umbildungen auf seinen Schalen verwendet und zwar zumeist mit Epheben, die Petasos oder Helm, die Chlamys, sowie eine oder zwei Lanzen führen. Die gewohnte Zusammenstellung finden wir noch als eine Art Abschiedsdarstellung auf der Bologneser Schale, Gerhard A. V. 292, A. = Rein. Rep. II. 144, 4. 5., vermehrt um eine Mantelfigur auf B. Ähnlich scheint auch noch seine Schale B. M. D. 4 zu sein. Allein ist der Typus angewendet als Gegenstück zu dem andern mit der Säule auf dem Hamburger Gefäss. Fu. Rei. 56. 5. Was seine Variationen anbelangt, so sehen wir, dass er auf dem Münchener Stück, Fu. Rei. 56. 2—3 in den Aussen-Darstellungen die Epheben sich umdrehen lässt, während die Pferde angebunden sind. Dabei streckt der Reiter die Hand aus, wie um etwas zu erfassen, 1., oder greift wirklich nach einem aufgehängten Helm 3. Auch die Manier der Führung von vorne hat er sich nicht entgehen lassen, in alter Weise auf der Hamburger Schale Fu. Rei. 56. 5; Mon. Grecs. II. VI. aber wieder sie zu einer Liebkosung des Pferdes umgestaltet. Dabei steht auf der äusseren Seite des Pferdes auf A ein alter Mann, den Kopf trauernd in die Hand gestützt, links neben der Gruppe ein sich rüstender Hoplit und eine Frau. Es ist das alte dreiteilige Schema, aber bedeutend verfeinert und vertieft. Auf B erblicken wir scheinbar das Nämliche, aber doch ist die Komposition wieder etwas variiert: der Jüngling steht im thrakischen Mantel vor seinem Reittier und schmeichelt ihm, aber hinter dem Pferde erhebt sich eine Säule und dann folgt die bekannte Spendescene, wobei diesmal der Hoplit sitzt und die Frau vor ihm steht, um ihm die Schale zu reichen.

Seine eigenste und feinste Schöpfung aber ist auf dem Revers der Hamburger Schale zu finden. Fu. Rei. 56. 6. Ein Jüngling führt sein Pferd von vorn gegen eine zweite, ähnliche Gestalt, hinter dem Tier steht eine Säule und eine Jünglingsgestalt — das althergebrachte Schema. Aber die Säule steht diesmal ganz vorne am Hals des Tieres, die hintere Figur ist unmittelbar hinter das Pferd selbst gerückt, Ross und Führer senken die Köpfe. Sind schon dies nicht unerhebliche formale Veränderungen, so zeigt Furtwänglers Deutung, ibid. S. 282, dass der Meister aus einem gleichgültigen, stereotypen Motiv ein lebendiges, inhaltreiches Genrebildchen zu schaffen gewusst hat: „Auf der anderen Seite führt ein Ephebe in überaus bescheidener Haltung sein gezäumtes Ross am Leitriemen einem anderen Epheben vor, der den Rang eines Gefreiten oder Unteroffiziers zu haben scheint und eine sehr strenge Miene macht. Das Köstlichste aber ist, dass selbst das Ross beschämt über die Zurechtweisung seinen Kopf senkt. Ein Stallaufseher steht hinter dem Ross, nicht wie die zum Auszug bereiten Epheben in der

Chlamys, sondern in Mantel und Krückstock; er bleibt zu Hause.“ So offenbart sich auch in den ja im allgemeinen untergeordneteren Aussenbildern seiner Schalen die grosse geistige Kraft und Tiefe jenes Künstlers, die in seinen Innenbildern so gewaltig zum Ausdruck kommt. Hier hat seine Persönlichkeit die Fesseln des Typus nicht so fast gesprengt als vielmehr diesen selbst gehoben und vertieft und so aus einem starren Schema doch noch etwas Neues und innerlich Gehaltvolles geschaffen.

Damit war aus diesem Motiv herausgeholt, was irgend möglich war und was jetzt noch kommt, ist nur ein Wiederholen und Ausklingen des bereits Vorhandenen. Ganz einfach und schlicht taucht der Typus noch auf in einer der polygnotischen Malweise entsprechenden Darstellung, Mon. Inst. XI. 38 = Rein. Rep. I. 226. 4. Unter den Argonauten erscheint auch Kastor hinter seinem Pferde stehend, die Chlamys über den Arm gewickelt und mit der Kappe auf dem Haupte. Sonst hält sich das einfache Motiv noch in Grabdarstellungen, Ἐφ. ἀρχ 1893, 2., Berlin 2683; auch der Abschied kommt noch vor B. C. H. 1895, S. 103, f. 7. Was aber die frühere Zeit gerne vermied, die Freistellung des langen Pferdekörpers wird jetzt unbedenklich zugelassen, auf einer Lekythos aus Tarent, Klein, Lieblingsinschriften, S. 103, f. 26b.; einem lukanischen Gefässe Inghirami V. F. III. 245; München 869. Wieder aufgenommen und reichlich verwendet wird schliesslich das Rossführungsmotiv in den zahlreichen Darstellungen unteritalischer Vasen, die einen Jüngling in einem Tempelchen, dem Heroon, in Verbindung mit einem Pferd, in der Regel dasselbe führend, aufweisen. Stephani 420; 778; 781; 852 etc. (cf. Watzinger de vasculis pictis Tarentinis S. 26.)

Besondere Arten der Rossführung.

Von den bisher behandelten Rossführungsschematen sondern sich einige Gruppen ab, die besser für sich betrachtet werden. Dazu gehört vor allem der Reiter, der ein meistens galoppierendes Pferd mit vorgestrecktem Arme führt. Eine solche Darstellung, die wahrscheinlich auch auf die protokorinthische Form zurückführbar sein dürfte, — denn der Schritt zwischen ihr und der auf der Lekythos, Jahrb. X, 1895, A. Az. S. 33, Nr. 40, cf. S. 49 ist sehr gering, — sehen wir auf dem korinthischen Aryballos, Salzmann Camiros 55. Ein bis auf die Beinschienen nackter Mann führt mit erhobenem und vorgestrecktem linken Arm sein galoppierendes Pferd drei anrückenden Hopliten entgegen. Seine Rechte hält eine Lanze. — Symmetrisch wird dieses Motiv auf dem klazomenischen Sarkophag Mon. Piot. IV, VII verwendet: von rechts und links schreiten zwei ganz gerüstete Hopliten neben ihren Pferden auf einen dritten zu, der in laufender Bewegung dargestellt und abweichend von den beiden anderen auch mit Schild und Lanze versehen ist. Jene dagegen halten mit der einen Hand den Zügel des galoppierenden Pferdes dicht am Maul, während die andere Hand etwas weiter hinten den Zügel noch einmal ergreift. Das Ganze wird von einer halbrunden Leiste eingerahmt und macht einen durchaus dekorativen, wappenartigen Eindruck. Eine ähnliche Figur erscheint auch auf einer Kampfscene, Mon. Piot. IV. VI. Auf der schwarzfigurigen attischen Schale, Mon. Inst. IX, 9, B. M. B. 426, führt ebenfalls ein mit Helm und Schild versehener Hoplit sein Pferd mit vorgestrecktem Arm, dieses bewegt sich aber im Schritt und dasselbe ist auch der Fall bei den skythisch gekleideten Männern, die symmetrisch nach aussen gewandt eine Darstellung von Herakles und Athena mit dem Viergespann umrahmen, Gerhard. Trinksch. IV, V. Sollte also ursprünglich das Vorstrecken des Armes als ein energisches Zurückhalten des sich bäumenden Rosses aufgefasst werden, so tritt diese Bedeutung hier bereits in den Hintergrund und es bleibt nur mehr der formale, dekorative Wert des ausgestreckten Armes in dieser Form des Typus bestehen. — Als Einzeldarstellung scheint das Motiv Athen 781 und 785 verwendet zu sein.

Die ältere Form dient auch im epiktetischen Stil als Einrahmung einer Zweikampfscene auf der Schale, Gerhard. A. V. 85 — Rein. Rep. II, 47, 4. Eine Gruppe von Dionysos und einem Giganten schliessen nackte Gestalten ein, die ihre galoppierenden Rosse mit ausgestreckten Armen zurückzuhalten bemüht sind. Sie tragen als einzige Bekleidung den Helm, während die rosseführende Gestalt auf der linken Seite einer Kampfdarstellung, De Ritter, B. N. 512, f. 92, wenigstens noch über Beinschienen verfügt. Stellung und

Gruppierung ist sonst ganz analog, nur sind die Streitenden gewöhnliche Krieger und die Rossführung findet bloss auf der einen Seite statt.

Etwas umgebildet ist das Motiv auf der Schale Hartwig, Meisterschalen XIII. Eine Amazone, wie solche in dem gewöhnlichen Schema bereits im schwarzfigurigen Stil verwendet wurde, Ἐφ. ἀρχ 1885, π. 8, 3 läuft neben ihrem sprengenden Pferde einher, die zurückhaltende Bewegung ist also in eine fortschreitende verwandelt. Erstere dagegen scheint sich wieder auf dem Schaleninnenbild, De Ridder B. N. 531, f. 97 zu finden, das ebenfalls eine Amazone mit Streitaxt hinter ihrem Pferde zeigt, aber sehr fragmentiert ist. Doch wird das Motiv ähnlich gewesen sein wie auf dem auch ziemlich beschädigten Innenbild, B. M. E. 35, Murray. 20. Hier steht ein Hoplit an der Vorderseite seines Pferdes und sucht es mit ausgestreckter Hand zurückzuhalten. Der Kopf des Tieres ist hoch erhoben und deshalb muss die Vorderhand des Tieres auch stark emporgenommen gewesen sein. — Verschiedene Formen des gleichen Typus zeigt die Schale, Museo Borbonico XIV, 56. Auf der einen Seite umgeben zwei nur mit Helm bekleidete Männer, die ihre Rosse halten, eine Rüstungsscene, auf der andern sind drei Gestalten in ähnlicher Haltung dargestellt, zwei nach rechts, einer nach links gewandt. Während die zwei nach rechts blickenden Figuren auf B noch ganz den alten Typus zeigen, haben die beiden symmetrischen Gestalten auf A zwar auch noch den Helm auf und ein Arm geht auch noch zum Pferdehals vor, aber die Körper, beim rechten auch der Kopf, sind nach rückwärts gedreht und der andere Arm ist ebenfalls nach hinten gerichtet. Bei der dritten, linken Figur auf B ist dann auch der Helm weggelassen. Die Pferde gehen alle im Schritt und die ganze Schale gibt ein sehr instruktives Bild von dem stufenweisen Fortschreiten der Variierung und Umbildung eines ausgeprägten Typus.

Sodann ist eines Schemas zu gedenken, dessen Zusammenhang mit orientalischen Motiven und den Darstellungen der sogen. Inselsteine schon Löschcke in den „Bonner Studien“ S. 249, betont hat: des Mannes zwischen den zwei Pferden. Sie wenden ihm ihre Köpfe zu und er führt sie mit beiden ausgestreckten Armen. Dieser Typus wird im geometrischen Stil besonders auf bauchigen Gefässen, Kannen oder ähnlich geformten Amphoren verwendet: Schliemann, Tiryns XVIII (Fragment); A. Z. Band XLIII, t. 8, 1a; Jahrb. XIV, 1899, S. 34, f. 12; S. 81, f. 36; S. 193, f. 54; S. 212, f. 92, Mus. Greg. II, 95; einmal auch in einer grösseren, streifenförmigen Komposition im Innern einer Schale, die am Stadtberg von Thera gefunden wurde, A. M. 1903, III. Meist sind die Männer nackt, manchmal tragen sie Schwerter, auf der letztgenannten Schale auch zwei Lanzen und einen Helm. Dieser Typus ist auch in den geometrischen Stil Italiens übergegangen, wie die Darstellung auf einer faliskischen Buccherovase beweist. Mon. d. Lincei IV, 1894, S. 240. — In späterer Zeit treffen wir eine analoge Komposition noch einmal auf einer cäretaner Hydria, L. E. 699, auf der eine Frau zwei Pferde, die ihr die Köpfe zuwenden, am Zügel führt. Doch ist die Anordnung insofern komplizierter geworden, als hinter den Pferden noch Jünglinge mit Lanze stehen. Es scheint also bereits eine Typenmischung, eine Verbindung mit der gewöhnlichen Rossführung eingetreten zu sein.

Im epiktetischen Kreis taucht dann ein Motiv auf, das eine gewisse Aehnlichkeit mit dem vorangegangenen aufweist, die auch schon Löschcke, a. o. O. S. 250, nicht entgangen ist: ein Jüngling geht zwischen zwei Pferden, die aber beide nach der gleichen Richtung, nach links gewandt sind. Der eine Arm ist zurückgestreckt und führt das hintere Pferd von vorne her, der andere ist nach vorwärts gerichtet und hält den Zügel des vorderen Pferdes, der dessen Rücken entlang läuft. Der Jüngling ist bald nackt Annali 49. B. = Rein. Rep. I. 281, bald trägt er eine Art Schurz Gerhard A. V. 272 = Rein. Rep. II. 134. 6, sowie Stiefel, auch die Chlamys über den Arm geworfen B.M. E. 20. Auch ein bärtiger Mann mit Alopekis, Zackenmantel und Stiefeln erscheint in dieser Verbindung L. G. 26. Auf L. G. 15 folgt der ganzen Szene ein zweiter Jüngling mit Pferd und invertiert, also nach rechts gewandt, ist der einfache Typus auf einer neuerworbenen Schale des Ashmolean Museums J. H. St. 1904. XXIV. S. 306. f. 520, wobei der Jüngling wieder nackt und nur mit einem Stock versehen ist.

In allen Fällen ist die Stellung der Gestalten und ihre Anordung dem Prinzip nach die gleiche. Löschcke hat hierin eine Nachwirkung des alten Motivs des Mannes zwischen den beiden Pferden vermutet und es erinnert in der Tat etwas daran durch die Zusammenstellung von Mann und Rossen zu einem dreigliederigen Schema. Auch treten ja mehrfach in dieser Zeit Anklänge an ältere Typen auf, vielleicht hervorgerufen durch das Auftauchen einer neuen Technik, die gewissermassen ebenfalls von vorne

anfangen musste und darum einfache Motive bevorzugte. Von einer direkten Einwirkung des alten Schemas kann aber keine Rede sein, umsoweniger als auch die einzelnen Glieder, aus denen die fragliche Komposition sich zusammensetzt, dem epiktetischen Kreise nicht fremd waren. So sehen wir die Führung von hinten auch auf einer Schale der Bibl. Nat. De Ridder. 512. Der führende Krieger hat dabei ebenfalls den Arm erhoben und blickt auf die folgende Gruppe zurück. Halten und Leiten der Rosse von vorn ist auch ein bekanntes Motiv in dieser Zeit[1]), L. G. 4. wo der Leiter ebenfalls umsieht, und Jahrb. XIII. 1898. A. Az. S. 135, Nr. 21. Eine Art Uebergang von diesen Darstellungen zu dem vollendeten Typus scheint die Karlsruher Schale, Winnefeld 244 B., zu bieten, auf der ein Jüngling ein Pferd vor sich hertreibt und nach einem, von einem anderen geführten, zweiten Tier sich umsieht. Der Maler brauchte ihn nur das hintere Pferd auch noch am Zügel ergreifen zu lassen und die fertige Komposition war gegeben.

Die Dreieckskomposition.

In seiner Abhandlung über „Bildliche Tradition“ hat Löschcke in den „Bonner Studien“ S. 248 ff. des näheren ausgeführt, wie aus dem im vorigen Abschnitt besprochenen, geometrischen Schema des Mannes zwischen den zwei Pferden durch eine Art Uebergangsdarstellung, die dieses als Innenbild in kyrenäischen Schalen erfuhr[2]), ein Typus sich herausbildete, der besonders auf den späteren, schwarzfigurigen, attischen Vasen eine Rolle spielt: zwei Reiter galoppieren von links und rechts auf eine kauernde Gestalt zu, so dass sich die Vorderbeine der Pferde über dieser kreuzen. Was Löschcke über die Entstehung und die Anfangsstadien dieses Motivs sagt, darf wohl als sicher den Tatsachen entsprechend bezeichnet werden, dagegen scheint er mir das Wesen des fertigen Typus doch nicht ganz genau erfasst oder zu wenig betont zu haben, nämlich seine dreieckige Grundform. Die beiden Pferdeleiber bilden gewissermassen die beiden Schenkel eines gleichschenkligen Dreiecks, dessen Grundlinie die am Boden kauernde Gestalt vorstellt, die deshalb auch möglichst dem Boden genähert wird. Das gleichschenklige Dreieck hat ja zu allen Zeiten eine grosse Bedeutung als Kompositionsprinzip besessen von den mykenischen Gemmen bis zu Leonardos und Raphaels Madonnen. — Die hauptsächlichsten Erscheinungsformen des Typus hat Löschcke bereits zusammengestellt. Ich möchte nur noch einerseits einige weitere Beispiele und Varianten anfügen, andererseits auch auf die sonstige Verwendung und die Weiterentwicklung dieses Schemas näher eingehen. So sehen wir ebenfalls als Hopliten alle drei Personen gekleidet (Löchckes Variante IV.) auf den Amphoren Bologna 194. 1; München 168. A. u. 473 B. Heydemann Neapel, Mus. Borbonico, 2787. A. Als asiatische Reiter, (Löschcke V), werden sie bezeichnet L. A. 481. Ausser diesen Formen finden sich aber auch noch andere, die sich nur durch geringe Abänderungen unterscheiden. So läuft zwischen einem Hopliten und einem „Barbaren“ ein Hoplit, Fitzw. Mus. 50. und auf der Amphora München 612, Helbig. II. 1, sprengt gegen einen skythisch gekleideten Reiter ein anderer mit Lanze und Petasos versehener heran, darunter liegt ein Gefallener. Eine Verdopplung dieses Schemas sehen wir München 327, Helbig I., wo zwei Paare von je einem Hopliten und Skythen gegen einander anstürmen; auch der Hoplit am Boden ist verdoppelt durch einen ebenfalls an der Erde liegenden Skythen.

In dieser Form erscheint die ganze Komposition der Bauchbildfläche der Amphoren angepasst und auf dieser auch meist verwendet. Sie fehlt aber auch auf anderen Stellen nicht. So zeigt sie sich auf der Schulter einer Hydria sowohl Wiener Vorl.-Blätter, 1889 VI., 2d., wie einer Nikosthenes-Amphora Wiener Vorlege-Bl. 1890, II. 1c = Ö. M. 231. Im ersteren Fall sind es wieder Hopliten, im letzteren aber bewegt sich eine Amazone, welche den Bogen abschiesst, im Knielauf zwischen zwei galoppierenden Reitern, die nur Chiton oder Chiton und Chlamys tragen. Während hier das Motiv noch

[1]) cf. auch S. 26!

[2]) Dadurch wurde es aus der streifenartigen in eine kreisförmige Bildfläche übergeführt.

ziemlich unverändert, nur der runden Bodenlinie etwas angepasst erscheint, musste eine Modifikation eintreten, sowie es auf eine streifen- oder bandförmige Bildfläche übertragen wurde, wie solche besonders auf Schalen sich finden. Hier half man sich dadurch, dass man die Reiter etwas auseinander rückte und die dazwischen kauernde Gestalt sich aufrichten liess, wodurch das ganze Schema mehr ins Breite gezogen wurde. Schon auf der oben erwähnten Amphora, Fitzw. Mus. 50, treffen wir einen Ansatz zu dieser Umbildung an, da die Mittelfigur ziemlich hoch zwischen die beiden andern hinaufreicht, ausgeprägt sehen wir diese Veränderung aber erst auf Schalen, wie L. F. 72, München 971, hier auf einen Amazonenkampf übertragen, sowie auf dem untern Fries einer Hydria also einer ähnlichen Bildfläche, Stephani. 337, wo nackte Reiter einen Hopliten umgeben. — Auch die Scene der Kentauren mit Kaineus (Löschcke IX. 1.) wird für einen länglichen Bildraum umgeformt auf dem Becher, München 1176, wobei der Hoplit ebenfalls noch nicht einsinkend dargestellt ist, und das Motiv selbst hält sich noch lange in der rotfigurigen Malerei, L. G. 55, auf einem Krater, sogar auf der lukanischen Amphora, München 846, = Millingen t. 8., ist es noch zu finden. — Auf den rotfigurigen Schalen treffen wir ebenfalls die friesartige Verbreiterung der gewöhnlichen Dreiecks-Komposition an, Hartwig, Meisterschalen 55, wo die Reiter wieder Amazonen sind. Auf München 437 A (sehr übermalt) trägt ein Reiter eine Chlamys, der andere ist anscheinend als Hoplit gerüstet. Innerhalb einer grösseren Darstellung taucht das Schema auf einem späteren Gefässe auf, Millin II. 25, hier aber bereits mit einem andern Motiv, dem des Herunterreissens vom Pferde vermischt. — Eine dreieckige Galoppkomposition liegt auch dem schwarzfigurigen Bilde der Münchener Amphora (im Magazinsaal, zusammengesetzt aus Scherben aus dem Glyptothekkeller), zugrunde, auf der zwei Jünglinge mit Chiton und Lanzen aufeinander zusprengen, wobei die Pferde vorne sehr hoch emporgenommen sind, sodass ebenfalls eine dreieckige Anordnung entsteht, deren Grundlinie von der ideellen Bodenfläche, auf der die Reiter fussen, gebildet wird, da aber der Hoplit fehlt, der sonst diese Rolle auszufüllen hat, so müssen wir in der Darstellung eine verkürzte Form des alten Typus erblicken. Noch weiter in dieser Richtung ist die Vereinfachung auf dem schwarzfigurigen Bilde Millingen, anc. uned. Mon. 38, gegangen: eine Amazone galoppiert auf einen Hopliten zu, der mit etwas gebogenem Beine vor ihr flieht. Hier wie L. F. 72, (die übrigen, S. 74 noch nicht berührten Figuren) haben wir es mit einer Art Halbierung des ganzen Motivs zu tun. Bei einer späten rotfigurigen Amphora aus Neapel[1]) dagegen, auf der zwei Jünglinge mit Chiton oder Chlamys, Stiefel und Petasos einander lanzenschwingend im Galopp begegnen, steht zwischen beiden noch ein Baum, der die Stelle des Hopliten oder sonstigen lebenden Wesens eingenommen hat, welches in den alten Darstellungen der dreiteiligen Komposition als Abschluss diente.

Reiterdarstellungen in zwei Gründen.

Ein Motiv, das die einzelnen Figuren nicht nebeneinander in der Fläche, sondern hintereinander im Raum gesehen zeigt, bildet eine sog. „Darstellung in zwei Gründen", mag dies nun ein einzelner Reiter, der ein zweites Pferd als Handpferd neben sich führt, oder ein Paar von Reitern nebeneinander sein. Der Typus kommt im Schritt und im Galopp vor, doch lassen sich aus diesen verschiedenen Formen keine einzelnen, selbstständigen Motive herauskonstruieren, sodass besser alle zusammen als Ganzes betrachtet werden.

Die erste Darstellung dieser Art findet sich auf einem grossen, melischen Gefäss, Conze Mel. Tongefässe I. II. Exemplar B. Zu beiden Seiten eines grossen Ornamentes reitet je ein Jüngling im Chiton, eine Art dreiteiliger Peitsche in der Hand; hinter jedem erscheinen die Umrisse eines zweiten Pferdes. Auf den ersten Blick leuchtet die symmetrische, rein dekorative Anordnung dieser Komposition ein. Conze hat in richtiger Erkenntnis derselben auf assyrische Vorbilder hingewiesen und auch spätere griechische Beispiele solcher Kompositionen gebracht. Doch brauchen wir nicht soweit zu gehen, um Ana-

[1]) Vasenphotographien der Akad. d. Wissensch. in München Nr. 85.

logieen zu finden. In der unmittelbar vorausgehenden Periode der griechischen Kunst, dem geometrischen Stil, sind ja Pferde, die sich getrennt durch ein Ornament oder etwas ähnliches, gegenüber stehen, nicht selten. Jahrb. XIV. 1899. S. 212. f. 90, No. 45; Athen 240; Karlsruhe, Winnefeld 4. Und eben dieses Motiv ist auch auf den melischen Vasen selbst vorhanden, a. o. O. t. V.: Exemplar C. Seite A. u. B. Die einfache Reiterfigur war im geometrischen wie frühattischen Stile ebenfalls bekannt. Das Neue in unserer Darstellung beruht also ausser der symmetrischen Verwendung der „Reiter"gestalt, nur in der Wiederholung des Pferdekonturs zum Zwecke der Verdopplung, eine Manier der Vervielfältigung, die bei dem Viergespann der Vase A. ib. in noch ausgedehnterem Masse angewendet wird. — Der nächste Fortschritt besteht dann darin, dass das Motiv aus dem ornamentalen Verbande gelöst und als Einzeldarstellung verwertet wird. Aber noch klingen dekorative Absichten durch bei der friesähnlichen Anordnung auf der protokorinthischen Kanne des Fürsten Chigi A. D. II. 45, wo vier solcher Pferdepaare, jedes von einem Jüngling gelenkt, einem Viergespann folgen. Mähnen und Doppelzügel erinnern noch an die melische Vase, dagegen ist die Pferdezeichnung bedeutend besser und die verschiedene Färbung der Pferde zeigt deutlich das Streben nach Abwechslung.

Im Korinthischen gewinnt das Motiv grosse Verbreitung. Ganz dekorativ wirkt es noch auf dem Skyphos, den der „Satyr Buveur" in den Händen hält. B. C. H. 1895. S. 225. ff. t. XIX. XX. Um den Bauch des Gefässes zieht sich ein Fries, den vier solcher jugendlichen Reiter mit Handpferd, zwei nach rechts und zwei nach links gewandt, bilden. Sie begegnen sich in der Mitte, sind jedoch nicht mehr durch ein Ornament getrennt. Dafür erscheint auf einem Skyphos, Berlin 1058, zwischen einem Paar solcher Reiter ein Hoplit im „fliehenden Kampfschema",*) während auf dem Aryballos, Athen 619, zwischen den Pferden das Ornament noch vorhanden ist. Die nächste Stufe besteht dann darin, dass statt des einzelnen Kriegers ein vollständiger Zweikampf von Hopliten dazwischen gestellt wird, die Jünglinge mit Chiton und Stock oder Lanze verbleiben aber an beiden Seiten: B. M. B. 39; Annali 1862, pl. B. = Rein. Rep. I. 306 = Wiener Vorlegebl. III. Ia. u. b.; Athen 622. In letzterem Falle sind zwei Kampfgruppen von nur einem Paar Reiter, deren jeder ein Handpferd mitführt, eingerahmt. Hier mussten dem Maler bereits feste Schemata vor Augen schweben; denn andernfalls, d. h. wenn er einen Vorgang des wirklichen Lebens hätte kopieren wollen, würde er wohl nach Analogie der übrigen Darstellungen jedem Kämpfer ein Ross zur Verfügung gestellt haben. Aber auch diese Typen dienten, so gut wie die früher behandelten, eben in erster Linie rein künstlerischen, dekorativen Zwecken; so vertritt auch der Krieger, der bei der letzten Darstellung zwischen den beiden Kampfscenen steht, eigentlich nur die Stelle des früheren Ornamentes; durch die Verdopplung des Mittelstücks fiel die ganze Komposition wieder in zwei symmetrische Hälften auseinander und man fühlte von neuem das Bedürfnis einen Mittelpunkt, eine sichtbare Axe einzuschieben. — Auch auf der Kanne Fitzw. Mus. 37, umrahmen solche Reiter eine grössere Gruppe, die aber diesmal aus zwei Frauen, zwischen denen ein Mann steht, zusammengesetzt ist.

Statt der Jünglinge erscheinen aber auch die Hopliten selbst auf den Pferden, angetan mit Helm, Schild und Beinschienen wie ihre kämpfenden Genossen, teils als Einrahmung von Schlachtscenen, Mon. Inst. II, 38 = Rein. Rep. I, 105, 4, teils auch als Einzeldarstellung in Friesform. Letztere ist besonders beliebt auf den Krateren der früheren wie der entwickelten korinthischen Malerei: Mon. Inst. II, 38; Gerhard A. V. 220; L. E. 629, 630, 637. Dass die Reiter auf diesen Friesen immer nach links gewandt sind, erklärt sich sehr einfach daraus, dass sie auf diese Weise dem Beschauer stets ihre linke Seite und damit den Schild zuwenden. Der aber gewährte für den Maler einen sehr kräftigen Mittelpunkt der ganzen Reiterfigur und durch seine öftere Wiederholung eine energische, dekorative Wirkung. — Daneben erscheinen auch die gewöhnlichen Jünglinge mit zwei Pferden in Friesform, aber im Galopp. L. E 633. Das Einrahmungsprinzip ist vertreten bei der Scene Ἐφ. ἀρχ. 1885, π. 7., wo ein Reiter mit Kappe und Lanze, der ein zweites Pferd an seiner Seite hat, als Gegenstück zu einem Viergespann, das den Kampf am anderen Ende abschliesst, dient. Frei wird dagegen schon über den Typus verfügt auf dem Vasenbilde Annali 1855, XX, Wiener Vorlegebl. III, I, 1: ein völlig gerüsteter Hoplit folgt dem vorausziehenden Hektor im Gewühl der Troer mit

*) Von Petersen Ö. Jahresh. 1905, S. 81, Anm. 25 für „sinnlos" erklärt!

zwei Pferden. Ist hier die Bedeutung des Reiters mit dem zweiten Pferde noch offen gelassen, so ist auf dem Aryballos, Athen 618, dagegen der voranreitende Jüngling als „ἱποστροφος", der folgende Hoplit als „ἱπποβατας" bezeichnet und so ihr beiderseitiges Verhältnis als Ritter und Knappe festgelegt. Dieser Sinn wohnt jedoch dem Typus des Jünglings mit dem Handpferde nicht von allem Anfange an inne, wie wir gesehen haben; denn lange vor der ersten derartigen Zusammenstellung wurde dieses Motiv allein für sich wie in anderen Verbindungen rein dekorativ gebraucht. Wie sehr es aber in der Kunst dieser Zeit beliebt war, geht aus der Tatsache hervor, dass auch Poseidon auf den korinthischen Tontäfelchen nicht nur als gewöhnlicher Reiter (cf. S. 15) sondern auch in diesem Motiv dargestellt wurde. Jahrb. XII 1897, S. 23 f., 14, A. D. I. 7.21 = Berlin 539. Nur durch seinen Bart und den Dreizack unterscheidet er sich von den sonstigen Jünglingsgestalten. — Die Einzelform des Typus findet sich im Galoppschema. Oe. M. 137; Heydemann, Samml. Santangelo 137. Während hier der kurze Galopp angewendet wird, umgeben zwei Jünglinge mit je einem Paar langgaloppierender Pferde einen Zweikampf auf der Schale Furtw. Sammlung Somzée 43. Die Anordnung ist aber nicht mehr symmetrisch, beide Pferdepaare laufen nach links und die ganze Darstellung hat überhaupt etwas Originelleres als die herkömmlichen Kampfschemata.

Im östlichen Kreise ist der Typus nicht nachweisbar und auf den kyrenäischen Schalen erscheint nur einmal in einer Troilosdarstellung, A. Z. 1881, 12, ein Jüngling mit zwei Pferden, der dieselben aus einem Brunnen tränkt. — Im Chalkidischen kehrt das gewöhnliche Schema in grösseren Kompositionen wieder, Gerhard A. V. 190 u. 332 = Rein. Rep. II. 95 u. 160, beidemale mit einer Abschiedsscene verbunden. Auf dem letzteren Bild wird die ganze Darstellung von zwei solchen Gruppen eingerahmt; doch tritt bei der rechten derselben eine Neuerung zutage. Auf dem vorderen Pferde sitzt ein Hoplit, wie wir solche schon aus korinthischen Bildern kennen, auf dem zweiten aber befindet sich ebenfalls eine Figur, von der freilich nur das Profil sichthar ist; doch genügt es, um sie als unbärtigen Mann, also als Jüngling, zu bestimmen. Somit sind hier gewissermassen die beiden altkorinthischen Formen vereinigt. Diese Variante wird ebenfalls symmetrisch verwendet, Würzburg 146 A; zwei solcher Paare umgeben ein grosses Lotosornament. Richtig ist bei der Umkehrung der Jüngling, der nunmehr auf dem vorderen Pferde sitzt, in ganzer Ansicht gegeben.

In der jonischen Kunst erscheint der gewöhnliche Typus nicht. Dagegen wird der lange Galopp auf die Troilosscene übertragen und für die Darstellung seiner Flucht vor Achilles verwertet. Dieser aber hat ihn bereits ereilt und fasst ihn am Haar um ihn herabzureissen. Gerhard A. V. 185. L. E. 703. Rein. Rep. II. 92.

Im Altattischen begegnen wir vor allem der alten Form: dem Jüngling mit dem zweiten Pferde, der bald dem Hopliten vorausreitet auf einer Schale aus Leyden K. 10[1]), bald ziemlich zusammenhanglos neben anderen Figuren steht, München 715 bei einer Gruppe von Mantelmännern und einem Jüngling. Wie alle anderen Typen, erscheint auch dieser in Einrahmungen: durch Mantelfiguren Berlin 1716; zwischen einem alten Mann und einem Hopliten L. F. 12. Auf letzterem Bilde trägt der Reiter einen Schild auf dem Rücken, obwohl der Hoplit bereits selbst einen solchen mit sich führt. Als Mittelpunkt einer grösseren Gesellschaft von schreitenden und stehenden Gestalten finden wir unsern Typus wieder, Berlin 1713, Mon. Inst. III. 24 = Rein. Rep. I, 113. Dass jene Figuren in keinem Zusammenhang mit dem Reiterbild stehen, geht unmittelbar aus der Betrachtung der Rückseite hervor, die genau die gleiche Gruppierung um Herakles im Löwenkampfe zeigt. — Daneben erscheint aber auch die chalkidische Form des Motivs, zwei Reiter gefolgt von einem Hopliten, Gerhard A. V. 241 = B. M. B 49, allein auf einer Schale Mus. Greg. II. 58. 1 a u. 1 b; auf ihrem Revers ist der vordere Reiter als abspringend dargestellt; als Innenbild eines Tellers tritt es auf Athen 856, Collignon-Couve pl. 34, wobei der Begleiter des Hopliten, wie auf der vorigen Vase eine spitze Mütze trägt. Anscheinend friesähnlich wird es verwendet auf dem Fragment J. H. St. XIII. 1892/93, 12, wobei der Kopf des hinteren Reiters bereits ganz sichtbar wird.

Im späteren schwarzfigurigen Stil tritt der Reiter mit dem Handpferd auf den „affektierten" Amphoren, entsprechend deren sonstigem Charakter, ebenfalls nur zwischen belanglose Figuren eingereiht auf, München 84; L. F. 19; Würzburg 257. Auf den

[1]) Photog. d. Münch. arch. Seminars.

Kleinmeisterschalen wird das Motiv symmetrisch verwendet; München 881 wird es um ein Viergespann mit sonstigen Figuren gruppiert; eine Schlachtscene, die ebenfalls Wagen enthält, rahmt es ein auf der Glaukytes-Schale, R. M. IV. 1889. VII. Links ist der Reiter ein bärtiger Mann mit spitzer Mütze, rechts ein nackter Jüngling. Verschiedene Darstellungen als Innenbilder, die diesem Kreise angehören, werden später behandelt werden. — Allein erscheint das Motiv noch auf einer Lekythos aus Kapua[2]), wo der Jüngling nunmehr Petasos und Chlamys trägt.

In der gewöhnlichen Form ist also die Darstellung nicht mehr besonders häufig, dagegen ist in der späteren schwarzfigurigen Vasenmalerei die spezielle Verwendung dieses Motivs für Troilosscenen sehr ausgedehnt; sie fehlt jedoch auch den früheren attischen Vasen nicht. Auf allen wichtigeren Gefässgattungen ist sie vertreten, am beliebtesten aber auf Hydrien, deren Zweck ja mit einem Zug der dargestellten Sage sich berührte. Und doch ist kein eigener Reitertypus für den Troilos geschaffen worden, sondern er erscheint immer in der bekannten Knappengestalt mit ruhigen oder galoppierenden Pferden. Naturgemässer Weise verteilen sich diese Bewegungen einerseits auf die Darstellung des Hinterhalts des Achilles, andererseits auf die Verfolgung des Troilos durch den Griechenhelden. Die einzelnen Varianten sind bereits so oft und gründlich behandelt und zusammengestellt worden, dass es wohl genügt, auf die Bearbeitung von Luckenbach im XI. Supplementband d. Neuen Jahrb. f. kl. Philologie, S. 606 ff. und A. Schneider „Troischer Sagenkreis", S. 111 ff. hinzuweisen, wo auch die übrige Literatur sich angegeben findet. Aus einer Troilosdarstellung, ähnlich B. M. B. 325, auf der zwischen Troilos mit seinen zwei Pferden und einem dorischen Brunnen Polyxena steht, während hinter ihm noch ein nackter Jüngling mit zwei Lanzen sich befindet, scheint das Bild der Hydria, München 118, hervorgegangen zu sein: rechts erhebt sich ein Brunnenhaus, davor stehen wasserholende Mädchen; dann kommt ein Jüngling in Chlamys und Petasos, dem noch andere junge Leute zu Fuss folgen. Eine verdorbene Darstellung dagegen ist die der Kanne München 357: in der Flucht des Troilos ist die davoneilende Polyxena durch eine Amazone ersetzt (Schneider a. o. O. S. 123). — Ob München 313 und L. E. 811, — hinter einem Reiter schreitet einmal ein Hoplit, das andere Mal ein nackter Mann (cf. S. 40), — wirklich Vereinfachungen jenes Verfolgungsschemas sind, lässt sich nicht mit Sicherheit nachweisen.

In der rotfigurigen Vasenmalerei wird der allgemeine Typus sehr selten. Allein begegnen wir dem Motiv des reitenden Epheben, der ein zweites Pferd neben sich führt, auf einer Lekythos, Athen 1367; in einem Leichenzug findet es sich verwendet, ib. 1167. Im letzteren Fall sind es wieder zwei Reiter nebeneinander, die aber, entsprechend dem jetzt herrschenden Geschmack, weite Mäntel, Stiefel und thrakische Mütze tragen, wie ja auch der oben genannte Ephebe seinen Petasos nunmehr im Nacken hängen hat. — Geschickt hat der Maler der Schale München 515, A. Z. 1885, 11 = Rein. Rep. I, 460, 2 noch einmal versucht, das alte Schema ganz neuen Zwecken dienstbar zu machen. Ein nackter Jüngling reitet zwei Pferde nach links und sucht sie dabei ein wenig zurückzuhalten, während ein zweiter sich eben anschickt sich mit Hilfe einer Springstange auf das vordere ledige Pferd zu schwingen. Die Uebertragung auf das sportliche, gymnastische Gebiet hat aber keinen Anklang gefunden, der Typus erlischt in der späteren Zeit völlig, um erst auf italischem Boden wieder aufzutauchen. Auf einem unteritalischen Vasenbild sehen wir noch einmal die alte Abschiedsdarstellung wiederkehren: ein junger Mann nimmt von einer Frau eine Schale entgegen und hinter ihm hält unterdessen sein reitender Knappe ein zweites Pferd. Panofka, Musée Blacas XXXI, Millingen 53. Schliesslich begegnen wir noch auf zwei faliskischen, kraterähnlichen Gefässen, München 521 und 525, der diesmal bereits etwas schräggestellten Darstellung eines nackten Jünglings, der auf einem galoppierenden Pferde sitzt und ein zweites neben sich führt.

[2]) Phot. d. M. arch. Sem.

Zwei sich überschneidende, bekleidete Reiter.

Ausser den bereits behandelten Zusammenstellungen zweier Reiter gibt es seit alter Zeit die einfache Nebeneinanderreihung eines solchen Paares, wie sich derartige Darstellungen schon im geometrischen Stile vorfinden.[1]) Die vielleicht protokorinthische Neuerung, die Figuren sich etwas überschneiden zu lassen, wird im Korinthischen auch auf dieses Motiv angewendet. L. E. 647. Es sind nackte oder nur mit dem Chiton bekleidete, bartlose Reiter, eine Form, die ihre Fortsetzung auf den panathenäischen Amphoren erfährt.[2]) Im Attischen hat dann eine andere Version dieses Schemas eine besondere Ausbildung erfahren, nämlich zwei bekleidete Figuren, die in der Weise hintereinander reiten, dass sie sich etwas decken oder überschneiden.

So sehen wir auf den beiden Seiten einer Amphora Mus. Greg. II. XXXII. 2a. je zwei Hopliten nach rechts galoppieren, alle angetan mit Helm, Beinschienen und zwei Lanzen; unter jedem befindet sich ein Hund. Die Deckung der beiden Tiere ist noch sehr gering und besteht nur in der Ueberschneidung von Beinen und Schwanz des vorderen Pferdes durch Brust und Beine des hinteren. Gleich ist bei allen Reitern die Art und Weise, wie sie die Lanzen mit gebogenem Arme halten. Variiert sind sie unter sich dadurch, dass je einer eine einfache, der andere aber eine mit Zacken verzierte Chlamys trägt, einer auch einen Schild führt. — Etwas länger ist der Galopp bei zwei Amazonen auf einer Kanne des Museo Bocchi in Adria (R. Schöne. M. Bocchi XIII. 5). Sie tragen aber ebenfalls Helm und Chlamys und unter jeder läuft ein Hund. Die Ueberschneidung ist vorhanden, wenn auch nicht stark, dazu greift das vordere Pferd etwas weiter aus, sodass sein Kopf etwas höher zu stehen kommt. Die Reiterinnen halten die Lanzen wagrecht, aber in der linken Hand.

Häufiger wird dies Schema in der Schrittbewegung. Amazonen treffen wir wieder auf der Kanne Micali Storia. XCI. 1. Sie führen hier Schilde und Beinschienen, die hintere Amazone hat ihren Unterschenkel stark zurückgebogen; die Deckung der ruhig schreitenden Pferde ist aber bedeutend weiter fortgeschritten und der Kopf des hinteren Pferdes reicht bis an den Helm der vorderen Reiterin heran. Dagegen ist die allgemeine Anordnung, die Haltung der die Lanzen führenden Arme, sowie die Begleitung durch Hunde unverändert geblieben.

Weitere Varianten sind vor allem die sog. thessalischen Reiter Jahrb. X. 1895. A. Az. S. 35, No. 24 = Helbig f. 25, und Mus. Greg. II. VIII. 2b. = Helbig f. 26. Auf der ersten Darstellung sehen wir zwei bärtige Reiter im Zackenmantel und Petasos in der bekannten Stellung, auch Hunde sind wieder beigefügt. Der linke Pferdekopf ist wie in dem vorigen Bilde der höherstehende, doch sind beide Tiere soweit emporgenommen, dass ihre Vorderfüsse den Boden nicht mehr berühren. Der vordere Reiter blickt nach rückwärts. — Das zweite Bild unterscheidet sich nur dadurch von dem ersten, dass die Pferde ruhiger gehen, die Hunde fehlen, der hintere Reiter die Speere in der linken Hand trägt und beide die einfache Chlamys etwas über den Arm geworfen haben. Dagegen kehren der Zackenmantel, die Hunde und der ruhige Schritt auf der Amphora, München 699, wieder, während alles übrige stets unverändert bleibt. Auf der Rückseite ist die ganze Darstellung Zug um Zug wiederholt, aber für Amazonen mit πέλτη, spitzer Mütze und Chiton. Eine ähnliche Kopfbedeckung trägt auch der hintere Reiter bei Zannoni, Gli scavi della Certosa di Bologna CII. 9, während das ziemlich fragmentierte Bild im übrigen genau unserem Schema entspricht.

Eine interessante Abweichung sehen wir bei Inghirami V. F. I. 89. Es sind auch hier die bekannten Reiter in gleicher Stellung und Tracht wie auf den obengenannten Bildern; auch die Hunde sind vorhanden. Der hintere Reiter trägt noch einen Schild, der eben so äusserlich angestückelt ist wie auf der Amphora, Mus. Greg. II. XXXII. Die Deckung aber ist völlig beseitigt, die beiden Reiterfiguren sind auseinandergerückt und dazwischen steht eine ähnlich gekleidete, nur noch mit Stiefeln versehene Gestalt.

Ob die Bilder der schwarzfigurigen Vasen L. F. 211: „zwei Reiter mit zwei Lanzen, die ihren Schild auf dem Rücken tragen, einer mit Petasos und Chlamys, begleitet von Hunden"; B. M. B. 575: „zwei Reiter nach rechts mit Chlamys und zwei Lanzen, neben jedem ein Hund"; Athen 953: „zwei Reiter nach rechts, bekleidet, mit Lanzen", unserm

[1]) cf. S. 14.
[2]) cf. S. 22.

Typus ebenfalls genau entsprechen, lässt sich ohne Abbildungen nicht mit völliger Sicherheit feststellen; immerhin kann man dies für die beiden ersten auch nach der Beschreibung allein mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit annehmen. Eine Verdopplung des Schemas bieten die Hydrien München 46 und B. M. B. 306, auf denen vier Reiter nebeneinander auftreten, begleitet von Hunden. Ein Reiter trägt auf beiden Bildern auch einen Schild.

In der rotfigurigen Malerei ist der Typus nicht untergegangen. In etwas freierer Fassung finden wir ihn auf einer Amphora. Ashmol. Mus. 279, pl. XIII. Wieder sind es zwei sich ziemlich stark deckende Reiter, die in kurzem Galopp nach rechts sprengen. Auch jetzt noch ist der eine Pferdekopf höher getragen als der andere, und die schöne Hebung des Halses bei dem vorderen Tiere erscheint wie eine Veredlung der schon aus schwarzfigurigen Darstellungen bekannten Bewegung. Die Reiter sind mit sandalenartigen Stiefeln, Petasos und Chlamys versehen. Aber es ist nicht mehr der alte, steife Mantel, sondern die Chlamys flattert jetzt in freien Falten herab und der Petasos hängt flott im Nacken. Die Lanzen werden nicht mehr mit gekrümmten, sondern im gestreckten Arm getragen; kurz, alles ist freier und feiner geworden und doch im Grunde das alte Schema geblieben. — Etwas mehr entfernt sich von diesem die Darstellung De Ridder. B. N. 388, pl. XIII. Aber immer noch sind es zwei Jünglinge mit Chlamys, Petasos und Lanzen, diesmal als Kastor und Polydeukes bezeichnet, deren galoppierende Pferde sich etwas überschneiden. Deren Aussehen freilich ist bedeutend verändert, es sind magere Tiere mit nervösem Kopf und geraden Hälsen. Der vordere Reiter sieht sich um und hält die Lanzen gerade in seiner Rechten; bei dem hintern ruhen dieselben in der herabhängenden Linken.

Abgesehen von diesen Nachklängen im späteren Stile rotfiguriger Malerei treffen wir eine merkwürdige Berührung mit unserm Typus auf einer schwarzfigurigen Darstellung, die eigentlich einem andern Schema, dem der Rossführung, angehört. Panofka, Mus. Blacas XXVIII. Zwei, ähnlich wie die oben geschilderten „thessalischen“ Reiter gekleidete Jünglinge, die nämlich ebenfalls mit Petasos, Chlamys und zwei Lanzen versehen sind, führen ihre Pferde nach rechts. Letztere aber entsprechen in Stellung und Zeichnung völlig den so oft erwähnten Pferdefiguren in unserem Schema, so dass wir hier vielleicht das Beispiel einer Art von Uebergangsform zwischen zwei verschiedenen reinen Typen vor Augen haben.

Der Reiter in Vorderansicht.

Auch das Motiv des von vorne gesehenen Reiters hat eine Zeit lang typische Bedeutung besessen. Bereits die korinthische Kunst hat versucht, Pferde von vorn abzubilden, B. C. H. 1897, S. 462 f. 8 und Couve sucht, ibid. S. 464, „Notes céramographiques“, nachzuweisen, wie aus dieser Darstellung sich nach und nach die des Viergespanns in Vorderansicht entwickelt hat. Aus letzterem wieder scheint der Typus des Reiters hervorgegangen zu sein, der dem Beschauer seine Vorderseite zuwendet. Wollen wir eine Art Uebergangsform gewinnen, so müssen wir uns einem Kunstkreis zuwenden, der zwar räumlich von der griechischen Welt getrennt erscheint, gleichwohl aber mit der griechischen, besonders der jonischen Kunst in den engsten Beziehungen steht. Vergleichen wir nämlich die Darstellung des schwarzfigurigen etruskischen Vasenbildes, Mon. Inst. III, 50 = Gerhard, A. V. 194 = Rein. Rep. I, 120 mit dem Viergespann auf der korinthischen Kanne, L. E. 648, so sehen wir, dass nur das eine, äussere oder innere Pferdepaar herausgenommen werden musste, um das Gerüst für die neue Komposition zu liefern. Sitzt ja doch der Reiter auf dem etruskischen Bilde noch so unbeholfen auf seinem Tiere, dass er scheinbar hinter demselben sich befindet und seine Beine ganz zusammenhanglos an den Seiten herabhängen. Schon Gerhard meint deshalb, A. V. III, S. 92: „Die Reiter erscheinen in Vorderansicht symmetrisch einander angeschlossen wie sonst das Gespann von Quadrigen und sollen demnach auch vermutlich einen homerischen Streitwagen darstellen, obwohl es streng genommen damit nicht stimmt, sie auf dem Pferde reitend er-

scheinen zu lassen.“ Davon, dass das Reiterpaar einen Wagen repräsentieren soll, kann natürlich keine Rede sein, die Beziehung zwischen den beiden Motiven liegt vielmehr darin, dass der Reiter von vorn aus der Figur des Kriegers neben dem Wagenlenker hervorgegangen sein wird, eine Vermutung, für deren Wahrscheinlichkeit auch der Schild, den auf beiden Darstellungen, Gerhard A. V. 194 und L. E. 648, der Mann über dem rechten Pferde und zwar beidemale in etwas schiefer Stellung trägt, eine Stütze bietet. — Ausserdem war sowohl das Zweigespann in Vorderansicht im Korinthischen bekannt, Berlin 834, als auch die Darstellung eines Mannes, der auf dem Pferde eines Gespannes reitet, Heydemann, Neapel 685, falls letztere in ihrem oberen Teil nicht etwa modern übermalt ist. Von all diesen vorbereitenden Formen war bis zu dem Motiv eines von vorn gesehenen Reiterpaares nur ein Schritt, den aber auch die korinthische Kunst selbst bereits getan hat: Auf der Berliner Hydria 1657 erscheinen zwei berittene Hopliten von vorne als rechter Abschluss einer Abschiedsscene. Die gleiche Verbindung sehen wir auf einer altattischen Kanne, wo aber ein Pferd ledig geblieben ist und wohl von dem abschiednehmenden Hopliten bestiegen werden soll, R. M. II, 1887, 11, 4.

Während im Korinthischen und älteren Attischen somit nur isolierte, selbständige Formen unseres Motivs auftreten, erstarrt es in der Folge auf den Amphoren des späteren schwarzfigurigen attischen Stils zu einer streng symmetrischen, rein dekorativen Darstellung, die völlig vom Einrahmungsschema beherrscht wird.

Zunächst werden die beiden, aus den älteren Vorbildern stammenden berittenen Hopliten rechts und links von Hopliten zu Fuss umgeben, B. M. B. 375. Die Kopfhaltung der Reiter und Pferde ist stets streng symmetrisch: und zwar können die Köpfe des einen Teiles nach aussen oder nach innen gerichtet sein, immer aber sehen die Köpfe von Menschen und Tieren nach entgegengesetzten Seiten. — In den folgenden Varianten handelt es sich nicht mehr um Hopliten, sondern es sind dann meist nackte Jünglinge, die ebenfalls zu zweit von anderen Figuren, Frauen L. F. 39, laufenden Jünglingen L. F. 190, eingerahmt werden. Ein weiterer Fortschritt ergibt sich daraus, dass man die Reiter auseinanderrückt und eine Figur dazwischen stellt, so Ashmol. Mus. 210 eine Frau, München Inventar-No. 2017 einen alten Mann. Die Zwischenfigur kann auch vervielfacht werden, so treffen wir vier Hopliten in einer Reihe zwischen zwei solchen Reitern, L. F. 199. Eine Vereinigung der beiden bisher vorhandenen Schemata der Einrahmung der Reiter durch Fussgänger und der Fussgänger durch Reiter führt dann zu folgender Form — | — | —, d. h. zwischen drei Figuren zu Fuss werden zwei Reiter symmetrisch eingereiht. So umgestaltet sehen wir den Typus auf einer kleinen Amphora, München 722, auf welcher den durch die doppelte Einrahmung ausgezeichneten Mittelplatz auch eine besondere Persönlichkeit, Athena, einnimmt, während die Eckfiguren durch gewöhnliche Gestalten gebildet werden, eine nackte und eine Mantelfigur. — Ebenso vereinzelt wie diese Form ist auch die Umkehrung derselben: zwischen drei Reitern stehen zwei Gestalten zu Fuss L. F. 199. Dabei sind letztere wieder als Hopliten gekleidet und der Kopf des mittleren Pferdes ist der Symmetrie zuliebe von vorne gesehen, der Reiterkopf darüber aber nach rechts gewendet, wohl weil er sonst von dem ersteren verdeckt würde. Die Reiter sind hier alle bärtig. — Am weitesten von dem vermutlichen Ausgangspunkte unseres Schemas entfernt sich die Darstellung des einzelnen Reiters von vorn, die ebenfalls eingerahmt erscheint, entweder von Frauen Gerhard. A. V. 248 = Rein. Rep. II. 124. 6, B. M. B. 272; oder von Hopliten, Stephani 33. B.; Zannoni. Scavi d. Cert. d. Bo. 134. 2; auch als Hoplit zwischen zwei Hopliten. Gerhard A. V. 120. Bologna 195.

Aus letzterer Darstellung hat sich vielleicht eine Art Verdopplung weiter entwickelt: der Jüngling zu Pferd wird von zwei Paar Kriegern zu Fuss umgeben, die aus einem Hopliten und einem Bogenschützen bestehen, B. M. B. 522; München 168 B. Petasos und Beinschienen trägt der Jüngling dabei auf einem Krater, Helbig f. 27, Tischbein t. V. pl. 25 = Rein. Rep. II. 341. Während auf diesen Bildern der Hoplit und der Skythe so hintereinander stehen, dass sie sich ziemlich decken, sind anscheinend nebeneinander die beiden Figuren, ein „Ephebe und ein bärtiger Gymnast“, die auf der Vase, Würzburg 248, einen Reiter in Vorderansicht paarweise links und rechts umgeben.

Eine Abkürzung des vollständigen Schemas sehen wir schliesslich auf der Schale München 604: Ein Hoplit sitzt auf einem in Vorderansicht gegebenen Pferde und neben ihm steht ein zweiter Hoplit. Analog ist die Darstellung der Rückseite. Der beschränkte

Raum zwischen den beiden Augen mag wohl die Veranlassung zu dieser Vereinfachung gegeben haben. — Mit dem schwarzfigurigen Stil ist der Typus untergegangen; in späterer Zeit lässt er sich nicht mehr nachweisen.

Das Schaleninnenbild.

Schliesslich bleibt noch eine Gattung zu besprechen übrig, bei der das Typische nicht in dem Dargestellten selbst, sondern in seiner Verwendung liegt. Für das Innenbild von schwarz- und rotfigurigen Schalen wurde nämlich der Reiter auch oft benützt und zwar in den meisten der im vorigen behandelten Motiven. Reiter im Schritt und Galopp, die Rossführung, der Mann zwischen den beiden Pferden, zwei Reiter in zwei Gründen und der Jüngling mit dem Handpferd, sie alle finden sich unter diesen Darstellungen; die kreisrunde Bildfläche und damit die Verwendung der Typen bleibt aber immer dieselbe.[1])

Auf einer geometrischen Schale aus Thera, A. M. 1903 t. III. sehen wir zwar noch kein Innenbild, wohl aber einen in der inneren Wölbung herumlaufenden Streifen, der in friesartiger Anordnung das Motiv des Mannes zwischen den beiden Pferden, zwei gewöhnliche Reiter sowie einen Stier enthält. — Die älteste bis jetzt bekannte Innenbilddarstellung dürfte dagegen sich in einem in Präsos gefundenen Teller mit erhöhtem Rand befinden, Annual of the Br. School. 1903/4. t. III. S. 148 ff., den Hopkinson den melischen Gefässen zuweist. Auf dem kreisrunden Bildraum sehen wir einen unbärtigen Reiter in ruhigem Schritt, dessen Pferd auf einem geraden Querstrich steht. Der Reiter erhebt den rechten Arm stark gekrümmt über den Kopf, eine Haltung, mit der wahrscheinlich nicht so fast eine wirkliche Bewegung als vielmehr der räumliche Abstand zwischen den beiden Armen ausgedrückt werden soll. Er führt zwei einfache Zügel, die durch die Hand gezogen sind und über das rechte Handgelenk herabfallen. Die Füsse sind sehr zurückgenommen. Leider ist das Stück ziemlich fragmentiert, sodass nicht mit absoluter Sicherheit über den Grad der Raumfüllung geurteilt werden kann. Doch kann man soviel wenigstens bestimmt behaupten, dass keinerlei Ornamente oder Tiere dabei weiter zu Hilfe genommen wurden. Irgend eine Beziehung zum Schalenrund fehlt aber ganz. Die Reiterfigur ist nicht anders komponiert, als wenn sie für eine rechteckige Bildfläche gedacht wäre.

Dagegen gebührt den Malern der kyrenäischen Schalen das Verdienst, das Problem der Ausfüllung eines runden Bildraumes mit einer Reiterfigur überhaupt einmal in Angriff genommen zu haben. Auf den genannten Gefässen lässt sich auch eine gewisse, freilich sich in bescheidenen Grenzen haltende Entwicklung und Vervollkommnung der angebahnten Lösung nicht verkennen. Der verwendete Reitertyp ist ein nackter Mann auf ruhig nach rechts schreitendem Pferde mit dem Stock in der Hand. In der Schale A. Z. 1881. t. 13. f. 3. = Rein. Rep. I. 435. 9. steht das Pferd auf einem geraden Strich, der ein bedeutendes Kreissegment abtrennt; also ähnlich wie auf der vorigen Darstellung. Alle Zwischenräume aber sind mit Ranken und Ornamenten, so über dem Kopf des Reiters und unter dem Bodenstrich, sowie fliegenden und sitzenden Vögeln und einer kleinen, geflügelten Menschenfigur ausgefüllt. Auf der Schale ibid. 2. = B. M. B. 1. = Rein. Rep. I. 435. 8. erscheint der Abschlusstrich bereits etwas gekrümmt und auch der abgeteilte Kreisabschnitt ist kleiner geworden. Einen weiteren, erheblicheren Fortschritt zeigt dann die Petersburger Schale Micali. Storia 87. 3. Das Rankenornament über dem Kopf ist verschwunden und der Reiter berührt mit seinem Kopf fast die Kreislinie. Aus dem Stock ist eine Lanze geworden, die ebenfalls bis an die Peripherie des Kopfes heranreicht. Die Vögel sind bis auf zwei vermindert und statt des Rankengeschlinges ringelt sich eine wirkliche Schlange unter dem Bodenstrich, der auch bedeutend stärker ein-

[1]) Eine Anzahl solcher Bilder hat Couve in den Mon. Grecs. II. Nr. 14 zusammengestellt. Diese bilden aber nur einen geringen Teil der, wie aus dem Folgenden hervorgeht, sehr zahlreichen Darstellungen.

gebogen ist. So zeigt sich überall das Bestreben diese Darstellung dem Schalenrund anzupassen. — Noch einleuchtender tritt die Absicht auf der Schale des British. Mus. B. 2 hervor, auf der ein laufender Mann zwei sich hoch aufbäumende Pferde am Zügel hält und in der ja nach Löschckes Ansicht (Bonner Studien S. 250. f. 2.) die geometrische, bandartige Gestalt dieses Typus in das Schaleninnenbild hineinkomponiert wurde und durch diesen Uebergang erst seine spätere, bleibende Form erhielt. cf. S. 30.

Sehr an die kyrenäischen Schalen erinnert ein attischer Teller L. F. 146, der auch einen fast geraden Abschlusstrich unter einem nur mit dem Chiton bekleideten Reiterjüngling zeigt. Die Zwischenräume sind ebenfalls noch mit Ranken ausgefüllt, auch die Schlange findet sich wieder in dem abgetrennten Kreissegment. Statt der Vögel erscheint ein Hund zwischen den Beinen des Pferdes. Doch schliesst die ganze Figur sich schon etwas mehr der Rundung an, da das Pferd das rechte Vorderbein stark hebt und Kopf wie Oberkörper des Reiters nach vorn geneigt sind. — Auf anderem Wege suchte der Maler einer Schale aus Cypern, J. H. St. XI. 1890, S. 45 f. 10 = B. M. B. 461, sein Ziel zu erreichen. Auf einem etwas mehr gekrümmten Striche stehen ein Reiter im Chiton, dessen Pferd eine ganz gewaltige Entwicklung der Vorderhand zeigt, und eine männliche Figur in kurzem Mäntelchen, die einen Kranz in Händen hält und deren Aussenkontur sich schon ziemlich eng der Rundung der Bildfläche anschliesst. Die Aufgabe der Füllung ist also unter zwei Personen verteilt, die noch unterstützt werden durch Punktreihen, welche in den Zwischenräumen angebracht sind und wohl Inschriften ersetzen sollen.

Im späteren, schwarzfigurigen Stile haben die Kleinmeister den Reiter in verschiedenen Motiven zu diesem Zwecke verwendet. So wird ein Reiter mit spitzer Mütze als Innenbild aufgeführt Ö. M. 279; Xenocles hat einen „jungen Reiter" gemalt, Klein, Meistersignaturen S. 80, 9, Socles ibid. S. 79, 2 auf einem Teller die Rossführung verwertet; bei Epitimos Klein a. o. O. S. 84 finden sich die beiden Reiter nebeneinander, aber in der Weise variiert, dass der eine aufsteigend dargestellt ist. Nicht nur auf dem letztgenannten Bilde erscheint die beliebte Zusammenstellung von Hoplit und Bogenschütze, sondern auch auf einem Teller in Athen, Collignon-Couve pl. 34, Nr. 856, sehen wir einen Mann mit spitzer Mütze neben einem Hopliten reiten. Ein Bogen ist aber nicht erkennbar. Der gerade Bodenstrich weist dabei auf eine relativ frühe Zeit hin, während die ähnliche Darstellung B. M. B. 419 wegen des Petasos, den einer der beiden Reiter trägt, der späteren schwarzfigurigen Epoche zuzuweisen ist. — Ein Pferdepaar mit nur einem Reiter, aber im Galopp, bietet die Schale Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte 7. Die Anpassung ist hier schon ziemlich weit fortgeschritten. Es gibt keinen Abschlusstrich mehr. Die Pferde stehen mit ihren Hinterbeinen unmittelbar auf dem untersten Rande des Kreises auf. Dadurch, dass diese sehr unter den Leib hereingenommen sind, erscheint der ganze Körper mehr zusammengeschoben und so zur Füllung geeigneter. Doch ragen dafür Schwanz und Stirnschopf sowie die ausgestreckten Vorderbeine noch über die Kreislinie hinaus. Ganz ähnlich erscheint ein Reiter mit Chiton und Lanze auf einer Schale des Mus. Borely in Marseille; nur ist das Pferd hier nach rechts gewendet. Auch hier werden wie auf der vorigen Schale ein fliegender Vogel, dazu aber noch Rosetten als Füllmittel verwendet und die Vorderbeine überschneiden ebenfalls noch ziemlich stark den Rand, dagegen berührt der Schweif letzteren nicht mehr. Auf der Schale des Archikles, Panofka Mus. Blacas XVI. 2 liegt der Schweif wieder etwas an, die Vorderbeine ragen etwas über die Grenze der Bildfläche hinaus und die Hinterhand ist sehr steil gestellt. Alle sonstigen Füllmittel werden aber verschmäht und der Pferdekopf befindet sich bereits ganz im Innern des Kreises. Die Ueberschneidung durch die Beine verschwindet auf einer, wahrscheinlich der Werkstatt des Ergotimos entstammenden Schale aus Gordion. Gordion t. 8, Tumulus V., S. 142, dafür steht der Schweif wieder etwas über den Rand hervor und unter dem Pferde läuft ein Hase. — Viel Berührungspunkte mit dieser Darstellung weist das Innenbild der Schale Fitzw. M. 68 auf. Besonders zeigt der Pferdetypus mit dem mächtigen Hals und dem gedrungenen Kopf eine grosse Uebereinstimmung. Auch konnte der Maler dieses Gefässes ebenfalls eines weiteren Füllmittels ausser dem Reiter nicht entbehren: unter dem Pferde kauert wieder ein Hase. Doch macht sich das Bestreben nach stärkerer Anpassung der Reiterfigur selbst bedeutend mehr geltend. Die Vorderbeine des Pferdes sind stark eingebogen, der Hals ist gekrümmt und der Kopf energisch an ihn

herangedrückt, auch der Schweif legt sich ganz eng der Kreislinie an. Der Kopf des Reiters und der Stirnschopf des Pferdes sind dafür nicht mehr innerhalb des Bildraumes unterzubringen gewesen.

Doch auch der schwarzfigurigen Malerei ist es noch gelungen, diese beiden letzten widerstrebenden Elemente in die Kreisfläche zu bannen. Der spätesten Zeit dieser Technik gehört die Schale München 111 an, die einen Jüngling mit Chiton und Chlamys auf einem ruhig schreitenden Pferde zeigt. Der ganze Umriss der Figur ist frei vom Bildrande, ohne dass die Raumfüllung zu wünschen übrig liesse. Es ist kein Bodenstrich vorhanden, doch ruhen die Füsse des Pferdes noch auf einer idealen, geraden Linie und nur die beiden aufstehenden Hufe liegen der Kreisperipherie an. Auch die quergehaltene Lanze reichte vermutlich bis an diese Grenze. — Mit zwei Wurfspeeren ist sodann der bärtige Mann auf galoppierendem Pferde in der Schale des Pamphaios, A. Z. 1884, t. 16 = Rein. Rep. I, 454, 4 versehen, der aber zu der Chlamys noch den Petasos trägt. Die Darstellung ist zwar sehr ergänzt, doch lässt sich erkennen, dass die Ausfüllung des Raumes nicht durch ein Anschmiegen der Figur an die Kreislinie erstrebt wurde; jene ist vielmehr so klein gehalten, dass das Bedürfnis nach der Anpassung nicht mehr so stark empfunden wird; zur Erzielung einer erträglichen Wirkung sind aber doch noch ein Hund und Inschriften zu Hilfe genommen. — Eine ähnlich gekleidete Figur ist als Schildzeichen verwendet auf einer Vase, die dem Duris zugeschrieben wird, Berlin 2283, A. Z. 1883. t. 1. Der Reiter sitzt ganz auf der Croupe des Pferdes und ist auch ohne besondere Anpassungen in den runden Bildraum hineingestellt. Während hier auf einem rotfigurigen Gefäss das Schildzeichen schwarz auf hellem Grund erscheint, ist es hell gehalten auf einer kleinen schwarzfigurigen Amphora in München. Dabei ähnelt der Reiter auf dem Schild etwas den Darstellungen der Kleinmeister.[1])

Die Berliner Schale hat uns bereits in den Kreis der rotfigurigen Technik geführt, in der unser Motiv reichlich vertreten ist. Auf dem bekannten Teller mit der Lieblingsinschrift des Miltiades, Ashmol. Mus. 310, pl. 13, zeigt sich noch einmal der gerade Bodenstrich unter dem ruhig schreitenden Pferde des skythisch gekleideten Reiters. Die Rossführung kommt in dieser Zeit, im epiktetischen Stil, sowohl auf einem Teller wie einer Schale des Britisch. Museums vor, B. M. E. 136 und 35 = Murray, Designs 20, vor. Das eine Mal ist es ein mit Chlamys, Helm und Beinschienen versehener Krieger, der hinter seinem Pferde steht, das andere Mal ein, soviel man erkennen kann, ähnlich gekleideter Mann mit Schild. Derselbe befindet sich aber vor seinem Tier und sucht es mit ausgestrecktem Arm zurückzuhalten, ein altes Motiv, das gerade in dieser Zeit wieder zu neuer Blüte kommt, cf. S. 29. Leider ist die Schale, München 1241, zu sehr übermalt und ergänzt, als dass man sie mit Sicherheit für unsere Untersuchungen verwenden könnte. Es ist wieder ein nackter, galoppierender bartloser Reiter darauf dargestellt.

Auch im späteren, strengen Stil ist das Schema der Rossführung als Innenbild verwendet, aber mit anderer Motivierung: Ein skythisch gekleideter Mann steht hinter seinem Pferd und visiert an seinem Pfeil herab. Man sieht deutlich, dass die Darstellung einfach nur aus anderen Bildern herübergenommen, aber nicht neu komponiert wurde: ein Hinterfuss des Pferdes wird durch den Kreisrand abgeschnitten. A. Z. 1880. t. 15. = Rein. Rep. I. 428. In der Tat scheint das Motiv sonst auch vorhanden gewesen zu sein, freilich nur auf Fussgänger beschränkt: die Statere der Stadt Kyzikos zeigen einen Skythen in der gleichen Handlung begriffen. Helbig. Sitzungsbericht d. b. A. d. W. 1897, II. II. S. 288.

Den gewöhnlichen Reiter hat dann Euphronios wieder aufgegriffen, die Aufgabe aber diesen in das Schalenrund hineinzupassen in geradezu idealer Weise gelöst. Fu. Rei. t. 22. S. 99: „Das Bild ist, ohne dass die Natürlichkeit der Bewegung irgendwie beeinträchtigt wäre, vortrefflich in den runden Raum hineinkomponiert. Der Künstler weiss die Füsse des Rosses so zu stellen, dass sie dem Rund sich anpassen. Der Kopf ist vorzüglich lebendig. Das Tier wirft den Kopf lebhaft zurück, welches Motiv geschickt benützt ist, um mit der Gruppe den Raum möglichst völlig zu füllen.“ München 337.

Die gleiche Lösung sehen wir auf der Schale Hartwig, Meisterschalen 54. Die Stellung des Pferdes ist sehr ähnlich. Aber trotzdem es den Kopf auch stark aufwirft, ist diese Bewegung doch schon etwas realistischer aufgefasst; auch bildet, im Gegensatz

[1]) cf. S. 39.

zu Euphronios, bei dem die Köpfe von Mensch und Tier sich fast in gleicher Höhe befanden, nun wieder das Haupt des Reiters den höchsten Punkt. Der bärtige Mann entspricht in seiner Tracht völlig zwei Gestalten auf der Aussenseite der Schale, d. h. er trägt wie diese ausser Chiton und Chlamys auch Stiefel und Alopekis. Die Bewaffnung bilden zwei fast wagrecht gehaltene Speere. — Mit einer in lebhafter Bewegung begriffenen Figur hat der Maler der Schale in Orvieto, der nach Löwys Vermutung vielleicht Duris war, Jahrb. III 1888, t. 4. S. 139 ff., seiner Aufgabe gerecht zu werden versucht: ein Barbarenreiter in enganliegendem Gewand mit der Fellmütze auf dem Haupte, reisst, sich stark umdrehend, sein Pferd zurück. Dieses wirft den Kopf auf, hebt die Vorderhand und biegt die Beine. Die Raumfüllung ist ziemlich geglückt, nur hat der Gaul dabei seinen Schwanz eingebüsst. — In diese Zeit gehört auch die sehr fragmentierte Schale De Ridder B. N. 531. f. 97. Sie weist eine Amazone hinter ihrem Pferd, wahrscheinlich in ähnlicher Stellung wie der Hoplit auf B. M. B. 35, cf. S. 40, auf. Dabei muss auch der Streitaxt der Amazone ein wesentlicher Anteil an der Aufgabe der Bedeckung der Bildfläche zugefallen sein.

In all den letzteren Darstellungen herrschte nach dem Vorbild des Euphronios die Manier, die Beine des Pferdes möglichst stark nach dem untersten Punkte des Bildrandes hin konvergieren zu lassen, um auf diese Art die Pferdefigur möglichst der Kreisfläche anzupassen. Etwas weniger zusammengedrängt erscheint dagegen der Tierkörper auf der Schale De Ridder. B. N. 814. t. XXII. Die Bewegung wird wieder natürlicher. Die Hinterhand ist aber noch in der Weise des Euphronios gebildet und am Vorderteil entsprechen die gebogenen Beine auch hier der Rundung der Bildgrenze. Der Pferdekopf berührt jetzt nicht mehr nur an einer Stelle den Umkreis; er legt sich ihm vielmehr gewissermassen an, da er mit ihm parallel gerichtet ist, und der Kopf des Reiters sowie sein Petasos führen diese Anlehnung fort. Dem in dieser Zeit aufkommenden, durch alle Typen gehenden Gebrauche folgend, hängt der Hut nämlich auch hier im Nacken des Reiters, der als Jüngling in der Chlamys erscheint. Letztere ist aber nicht mehr das steife, noch von Euphronios verwendete Mäntelchen, sondern viel weicher und freier gezeichnet. — In diese Gattung lässt sich auch ein Fragment aus Adria einreihen, Schöne, Mus. Bocchi t. XIII. 3, No. 129, das ebenfalls einen Reiter mit Chlamys und dem Petasos im Nacken aufweist. Er hält aber diesmal die Lanze unter dem Arm „eingelegt." — Das obenerwähnte Auseinanderrücken der Pferdebeine hat dann bereits gewaltige Fortschritte gemacht auf einer Dresdener Schale. Jahrb. XIII. 1898, A. Az. S. 136 f. 24. Es ist das alte, schwarzfigurige Motiv des nackten Jünglings auf galoppierendem Pferde. Die Hinterhand des wuchtigen Pferdekörpers schliesst sich noch ziemlich der Rundung an, der Mittelkörper bildet dann einen breiten roten Streifen quer über die Bildfläche und die Vorderbeine sowie der Kopf nähern sich, — letzterer aber nur mit der Stirne, — dem jenseitigen Kreisrande. Geschickt ist die Bewegung des rechten Armes, der in gekrümmter Haltung eine Peitsche über dem Kopfe schwingt, ebenfalls zur Raumfüllung benutzt. Unerfreulich wirkt dagegen die grosse leere Fläche unter dem Pferdekörper.

Die Richtung auf realistische Darstellung findet ihre Fortsetzung in dem Reiter auf einer Schale des Penthesilea-Meisters, Mon. Grecs II. V., Fu. Rei. S. 285. Der Jüngling trägt wohl wieder den dicken Mantel mit der Zackenverzierung; aber er fällt in ganz weichen, natürlichen Linien auf die Croupe des Pferdes herab, das jetzt wieder auf einen geraden, freilich noch sehr kleinen Bodenstrich gestellt wird. Die Beine konvergieren noch etwas, aber der Kontur der Vorderseite des Pferdekörpers zeigt doch schon eine gerade, im ganzen den natürlichen Verhältnissen entsprechende Form. Trotzdem ist der Eindruck der Füllung im allgemeinen gut gewahrt dadurch, dass die Spitze der Lanze, die Beine des Tieres und sein Stirnschopf, sowie der jetzt richtig ganz von der Seite gesehene Petasos sich alle der Kreisperipherie nähern und so nicht so fast den eigentlichen Kontur der Figur als vielmehr den ideellen Umkreis derselben, die von ihr und ihren Attributen bestrichene Fläche, ungefähr bis zum Bildrande ausdehnen.

Stilistisch vielleicht früher als diese Darstellung, — leitet der Penthesilea-Meister doch schon zum freien Stil hinüber, — in der Komposition aber jene Stufe voraussetzend erscheint uns eine von Hartwig dem „Onesimos" zugeschriebene Schale, Hartwig, Meisterschalen 53. Wieder ist es ein Jüngling in der bekannten Tracht der Epheben, aber einerseits bekundet die Ausführung die höchste Eleganz, — flott flattert die Chlamys

über den Rücken herab und keck sitzt der Petasos auf dem Köpfchen des Reiters, — andererseits hat sich der Künstler jetzt mit Bewusstsein von dem Zwang der kreisrunden Bildfläche freigemacht und sieht nur auf Rhythmus und Schwung der Linien, unbekümmert, ob der Petasos des Reiters oder der Schwanz des Pferdes über die vorgeschriebene Grenze hinausgreift. Dabei trägt er aber dem mehr und mehr sich entwickelnden Wirklichkeitssinn ebenfalls Rechnung, sowohl in dem mächtigen Bau des Pferdeleibes, dessen Verhältnis zu dem kleinen Reiter sicherlich beabsichtigt ist, (cf. Hartwig a. o. O. S. 506), und wohl auf eigener Beobachtung beruht, als auch in der Vergrösserung des Grundstriches, der dem Tiere wieder eine natürlichere Bodenfläche verschaffen soll.

Den letzten Schritt auf diesem Wege bezeichnet die Schale B M. E. 60, Murray. Designs. X. 39. Hier hat die Verfolgung des realistischen Prinzips bis zur Verleugnung des runden Bildraums und zur Wiederaufnahme des durchlaufenden, geraden Bodenstriches, der ein grosses Kreissegment abschneidet, geführt. Die Pferdezeichnung und das Verhältnis von Mensch und Tier entspricht nunmehr, soweit es die stilistischen Grenzen dieser Kunst überhaupt zulassen, der Wirklichkeit, und der Maler ist sogar bis zur Andeutung von Landschaft durch den hinter der Gruppe stehenden Baum gegangen. Daneben dient letzterer aber so gut wie der sehr stark ausgebildete Pferdeschwanz dem Zweck der Raumfüllung. Diese pflanzlichen Elemente, das durch den geraden Strich abgeteilte Kreissegment und der nackte Jüngling, der hier wieder auftritt[1]), rufen vereint die Erinnerung an alte, kyrenäische und schwarzfigurig-attische Darstellungen wach, so dass die frühen und späten Stufen der Entwicklung dieses Typus sich zu einem Ring zusammenschliessen.

Ein Gebiet war noch unbenutzt geblieben, das der Phantasie. Und auch dieses hat zur Füllung des Schaleninnenbildes einen Vertreter entsandt: einen geflügelten Eros auf dem Pferde, der in der Schale Millin II. 59, Élite céramogr. IV. 55, im Fluge durch die Luft dargestellt ist. Das Pferd schwebt frei im Raum, braucht somit weder einen realen Boden noch eine Anlehnung an den Bildrand. Die Abrundung der ganzen Gruppe besorgen die gerundeten Flügel, die gebogenen Pferdebeine und — der nach aufwärts gerichtete Schwanz des Tieres, der wohl das Herniederschweben andeuten soll.

Die ganze Entwicklung der Reiterfigur als Schaleninnenbild dreht sich um die Aufgabe, die gegebene, kreisrunde Bildfläche mit der Darstellung möglichst auszufüllen. Wir haben gesehen, welche Wege zur Erreichung dieses Zieles eingeschlagen wurden. Zuerst stellte man den einfachen Reiter unverändert in den Kreis hinein und schnitt um eine ebene Bodenfläche zu bekommen ein Segment des Bildraumes ab. Leere Stellen suchte man durch Füllfiguren und Ornamente zu decken. Allmählich werden diese beseitigt, der Abschlussstrich wird gebogen und fällt schliesslich ganz weg. Dafür bestrebt man sich, die Gestalt des Reiters allein durch Aenderung der Stellung dem Kreise anzupassen. Der Bodenstrich taucht zu Beginn des rotfiurigen Stiles für einen Augenblick von neuem auf, verschwindet aber sofort wieder und Euphronios führt die bereits angebahnte Aufgabe, das Innenbild mit der einfachen Reiterfigur zu decken, zur glücklichsten Lösung. Bald aber macht sich eine Reaktion geltend; man fühlt das Gezwungene, das trotz allem in dieser Manier zutage tritt, und sucht wieder mehr Fühlung mit der Wirklichkeit. Der Abschlusstrich erscheint nach und nach wieder und die ganze Bewegung führt zu Darstellungen, die teils den realen Verhältnissen so ziemlich entsprechen, teils diese völlig ignorieren und ihren Gegenstand unmittelbar dem Gebiete der reinen Phantasie entnehmen.

Aber auch andere Motive werden zur Bewältigung der Aufgabe herangezogen; im schwarzfigurigen Stile der Reiter mit dem Handpferde oder zwei Reiter nebeneinander, im rotfigurigen besonders die Rossführung. Schliesslich aber bleibt doch der Typus Sieger, der den Bedingungen des gestellten Problems am besten entsprach, der einfache Reiter, dessen Höhepunkte vorzugsweise an den Namen des Euphronios geknüpft sind. Ist doch einerseits die Seite 40 geschilderte Schale, München 337, ein Werk seiner Hand, andererseits die von Hartwig einem Onesimos zugeschriebene Darstellung, cf. S. 41, wenigstens, wie aus der Inschrift ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ hervorgeht, in seinem Atelier entstanden.

[1]) Im späteren strengen Stil nur noch auf der Dresdener Schale. cf. S. 41.

Allgemeine Ergebnisse.

Vor allem ist als wichtigstes Merkmal der meisten, auf den griechischen Vasen erscheinenden Reiterbilder hervorzuheben, dass es rein formale Typen sind: das Wesentliche an dem Typus ist nicht der gedankliche Inhalt, sondern die äussere Form der Darstellung. Es sind meist Stellungs- und Bewegungsmotive oder bestimmte Gruppierungen, die das Bleibende an den wechselnden Erscheinungsformen darstellen, die sich in allen Wandlungen der verschiedenen Stilgattungen ihrem Grundprinzip nach unverändert behaupten, auf denen das Typische dieser Gestalten beruht. Auf Grund dieser Tatsache können und müssen wir eben Motive wie den galoppierenden Reiter, die Rossführung, den Reiter in Vorderansicht etc., als feste Typen aufstellen. Analoge Erscheinungen zeigen sich ja auch in der statuarischen Plastik und dadurch unterscheidet sich die ganze Antike so wesentlich von der neueren Kunst, in welcher der Inhalt die Hauptrolle spielt, während die Formen wechseln. Man denke nur an mittelalterliche Christus- oder Madonnendarstellungen. Auch in der Neuzeit geht das Bestreben der Künstler nicht so sehr dahin, alten Motiven neue Schönheitswerte abzugewinnen als vielmehr für hergebrachte Ideen neue Darstellungsformen zu erfinden.

Die Entstehung unserer griechischen Reitertypen lässt sich bei einigen bis in die frühesten Zeiten, bis in die mykenische Kunst hinein verfolgen; doch ist dies nur bei den allgemeinsten und einfachsten Motiven, Rossführung und Reiter im Schritt, der Fall. Die übrigen treten erst in späteren Zeiten auf und fast jede grössere Epoche hat, wenn nicht einen selbständigen Typus, so doch eine neue typische Form bereits vorhandener Motive aufzuweisen. Manche lassen sich unschwer aus dekorativen Bestrebungen herleiten, der Mann zwischen den beiden Pferden, die Friesdarstellung; als wichtige Faktoren wirken dabei mit Symmetrie und Wiederholung, cf. Löschcke, Bonner Studien, S. 249; Hauser, Jahrb. VIII. S. 96. Bei einigen allerdings lassen sich eigentliche Anfangsstadien nicht nachweisen, sie treten gleich als fertiger Typus in die Erscheinung, wie wir dies besonders beim Fries der galoppierenden Reiter gesehen haben.

Alle zeigen sodann eine Entwicklung, die zwar bei den einzelnen verschiedene Ziele verfolgt, — Raumfüllung beim Schaleninnenbild, inhaltliche Steigerung bei der Rossführung nach der Erschöpfung aller möglichen Varianten, — für die sich aber doch gewisse, übereinstimmende Punkte aufstellen lassen. In nicht seltenen Fällen übt die Form des Bildraums, in dem ein Motiv verwendet wird, bestimmenden Einfluss auf seine weitere Gestaltung aus. Abgesehen vom Innenbild und den eigentlichen Friesstreifen, bei denen sich dieser ja schon im Namen selbst ausdrückt, wird z. B. der lange Galopp in den verkürzten umgebildet beim Uebergang des galoppierenden Reiters auf die Bauchbilder der korinthischen Amphoren, umgekehrt bei der Uebertragung der Dreieckskomposition von Amphoren auf den Revers von Schalen das Motiv in die Breite gezogen, cf. S. 31; auf den korinthischen Aryballen wird der einzelne Reiter gestreckt um den Raum möglichst auszufüllen und Motive, die als Einzeldarstellung komponiert sind, erfahren eine öftere Wiederholung in friesartiger Form, wenn sie auf streifenförmigen Bildflächen zur Verwendung kommen, so die Rossführung Micali. Storia. 81 = Berlin 1899; der Einzelkampf eines Reiters gegen einen Hopliten Wiener Vorl.-Bl. 1890, III. f. g.

Auch die stilistischen Fortschritte bleiben auf den einzelnen Typus nicht ohne Wirkung. Darunter sind aber nicht nur die Details der Menschen- und Pferdezeichnung

verstanden, sondern vor allem die Weiterentwicklung der allgemeinen Dekorations- und Kompositionsweise. Im grossen und ganzen ist, abgesehen von Sondererscheinungen bei einzelnen Typen, der Werdegang der Reitertypen ungefähr folgender:

Die aus einfachen Darstellungen oft dekorativer Art oder aus dunklen Anfängen entstandenen Motive werden zuerst unter strenger Anlehnung an den Typus in äusserlicher Weise variiert und dabei alle Möglichkeiten der Gruppierung und Ausstattung nach Kräften erschöpft. Dann lockern sich allmählich die Fesseln der Tradition; die Motive werden nicht mehr zur schematischen Darstellung althergebrachter, sich ewig wiederholender Vorgänge benutzt, sondern die Maler verwenden sie zur Vorführung von Scenen, die entweder dem Leben, den realen Verhältnissen oder dem Mythus und der Welt der Dichtung entnommen sind. Dabei verfügen sie nunmehr in völlig freier Weise über den Typus, sowohl was Drapierung als Komposition anbelangt, und suchen zugleich ihren Darstellungen mehr und mehr inneren Gehalt, seelisches Leben zu verleihen. Dies führt dann zu Schöpfungen, die den eigentlichen inneren, den künstlerischen Höhepunkt der Entwicklung eines Typus bedeuten, wie sie z. B. die Rossführung durch den Meister der Penthesileaschale, das Innenbild unter Euphronios erreicht hat. Zu dieser höchsten Stufe, auf der alle in dem Typus ruhenden, inneren wie äusseren Schönheitsmomente zum Ausdruck gelangen, dringen freilich nur wenige Motive hindurch. Dafür gibt es noch einen anderen äusseren Höhepunkt, den der grössten Beliebtheit und Häufigkeit. Dieser fällt in der Regel aber nicht mit dem ersten zusammen, ja beide können ganz verschiedenen, weit auseinanderliegenden Stilepochen angehören. Während der erstere, wenn überhaupt, meist in der Zeit des Uebergangs vom strengen zum freien Stil erreicht wird, fällt der letztere bald in frühe, bald in ganz späte Zeiten. So erscheint dieser beim Galoppfries z. B. auf den tyrrhenischen Amphoren, bei der Rossführung auf den späteren, schwarzfigurigen, attischen Amphoren; beim kurzen Galopp ist er dagegen allerdings in Uebertragung auf Amazonen in die Epoche des freien Stiles und der folgenden Zeiten gerückt. Beim Schaleninnenbild fallen die beiden Punkte ziemlich zusammen, während der Reiter von vorne einen künstlerischen Höhepunkt überhaupt nicht erlangt hat.

Nach der höchsten Entfaltung tritt meist ein rascher Verfall ein, bald ein absolutes Verschwinden, beim Reiter in Vorderansicht, bald ein allmähliches Seltenwerden, beim Reiter im Schritt, oder der Uebergang in eine andere Typusform, wie wir dies bei der Rossführung gesehen haben. Charakteristisch ist für manche Motive, wie das Dreiecksschema oder den Reiter mit dem Handpferd, das Wiederauftauchen auf italischem Boden. Vielleicht ist eben nur für uns der Faden der Tradition mangels einer fortlaufenden Ueberlieferung scheinbar so oft unterbrochen, während in Wirklichkeit der Zusammenhang mit älterer Kunstweise doch nie ganz erloschen war.

Dass die Form des Bildraumes und damit der Gefässe selbst einen Einfluss auf die Gestaltung der Typen gewinnen konnte, erklärt sich aus der Verwendung derselben. Diese ist zwar im allgemeinen eine sehr ausgedehnte und mannigfaltige, fast alle Gefässe, auf denen figürliche Darstellungen vorkommen, weisen auch Reiter unter diesen auf, ausgenommen die rhodischen und Phikelluravasen, und ebenso nehmen die Typen alle möglichen Plätze auf den Gefässen ein, Schulter und Hals, Bauch und Fuss, Mündungsrand und Deckel; auch findet sich oft das gleiche Motiv auf den verschiedensten Vasenformen verwendet. Doch gibt es andererseits genug Darstellungen, die auf ganz bestimmten Gefässgattungen und innerhalb derselben wieder auf ganz bestimmten Stellen „typisch" sind, d. h. an diesen zwar nicht ausschliesslich, aber doch weitaus am häufigsten anzutreffen sind. So ist z. B. der Fries von galoppierenden Reitern die beliebteste Verzierung auf dem Revers der tyrrhenischen Amphoren, der Hirschjagdfries dagegen findet sich fast nur auf den Streifen, die das Bauchbild der Hydrien abschliessen. Der Reiter in Vorderansicht bevorzugt die späteren, schwarzfigurigen attischen Amphoren, während auf den Aussenseiten der rotfigurigen Schalen besonders Rossführungsscenen vertreten sind. Der Einfluss des Bildraumes macht sich nun in sofern geltend, als die einzelnen Typen für die betreffende Oertlichkeit, an der sie verwendet werden, ganz bestimmte Formen ausbilden, die dann bei der Uebertragung des Motivs auf eine andere Stelle oder Vasengattung entsprechend umgeändert werden, cf. S. 43.

Wenden wir uns hierauf zu der Verwendung der Typen in den jeweiligen Darstellungen, so finden wir sie vor allem selbständig als Einzelbild verwertet. Ausgeschlossen

ist davon nur der Reiter in Vorderansicht, der meines Wissens nie isoliert auftritt. In sehr frühen Zeiten erscheinen die Motive dann bereits verdoppelt, teils nebeneinandergereiht (einfache Reiter im geometrischen Stil, teils hintereinander in zwei Gründen geordnet, melische und protokor. Vasen). An diese Verdoppelung schliessen sich dann die zahlreichen Möglichkeiten der Vervielfachung bis zur reinen, fortlaufenden Friesdarstellung an. Wird das einfache Motiv im Gegensinn wiederholt, so führt das zur symmetrischen Komposition, die ebenfalls einzeln auftreten kann, meist aber um eine Mittelaxe, mag diese nun ornamentaler oder figürlicher Natur sein, gruppiert wird. Die Umkehrung dieses Schemas ergibt dann die Einrahmung des Reiterbildes selbst, die durch die gleichen Elemente wie die eben erwähnte Mittelaxe gebildet werden kann, nur spielen hier auch laufende Figuren eine grössere Rolle. Die Symmetrie wird bei beiden Arten nicht selten unterbrochen, wie ja auch statt der vollständigen Einrahmung oft die Verbindung des Reiters mit nur einer Person erscheint. —

Schliesslich bleibt noch die Verwendung unserer Motive in grösseren Kompositionen zu erwähnen. In älterer Zeit besteht dieselbe meist nur in dem Hineinstellen der Einzeltypen in einer Reihe anderer feststehender Motive, meist in Kampfscenen. Mitunter finden wir die Typen sogar ganz zusammenhanglos in irgend eine andere Darstellung eingefügt, so dass man ihre Aufgabe nur in der Füllung eines durch die übrige Scene nicht bedeckten Raumes der Bildfläche erblicken kann. In der Zeit des strengen und freien rotfigurigen Stiles dagegen tritt auch ein freieres Verfügen über den vorhandenen Typenvorrat und ein innigeres Verschmelzen der Einzelmotive mit der ganzen Komposition zutage.

Haben wir im Vorstehenden bereits gelegentlich einzelne der verschiedenen Variationsmittel berührt, die den Malern zu gebote standen um die Monotonie der fortwährenden Wiederholung zu bannen, so wollen wir dieselben jetzt im Zusammenhang betrachten. — Die Uebereinstimmung innerhalb der einzelnen Exemplare der verschiedenen Typen ist ja, besonders in der schwarzfigurigen Malerei, so gross, dass man nicht ohne Berechtigung die Frage aufwerfen könnte, ob nicht die alten Vasenmaler sich ähnlich wie die Aegypter ihrer Reliefvorlagen ebenfalls fertiger Schablonen für ihre Zwecke bedienten. Bei genauer Vergleichung, insbesondere von Pausen ähnlicher Darstellungen, muss man jedoch so gut wie für die übrigen Darstellungen diese Vermutung auch für die Reitertypen vollständig zurückweisen. So wenig die Verfertiger der Randborten auf den Malereien des vierten Stiles in Pompeji solche Schablonen anwendeten, ebensowenig standen jenen alten Meistern andere Vorbilder zur Verfügung als die, welche sich eben durch die fortlaufende Tradition in ihrer Vorstellung gebildet hatten — und die sie auf den bereits vorhandenen Vasen sahen. Mit denselben verfuhren sie aber ähnlich wie die Töpfer mit den bekannten Tanagrafiguren; wie bei diesen der Leib meist gepresst vorrätig war, während die Extremitäten und Attribute beliebig angesetzt und variiert werden konnten, so hatten die Vasenmaler schliesslich auswendig gelernte Formeln im Kopf, die bei der Reproduktion sich oft willkürlich, meist aber unbewusst etwas abänderten. Eine solche bestand aber z. B. bei der Dreieckskomposition nur in der Vorstellung von zwei Reitern auf galoppierenden Pferden, die sich über einer kauernden oder gefallenen Figur begegnen, bei der Rossführung in der Idee eines Mannes, der hinter seinem Pferde steht u. ä. Diesem „Typus“ bleiben die Maler bis in die spätesten Zeiten hinein getreu. Im übrigen wird aber nach Möglichkeit variiert, wobei sich etwa die folgenden Gesichtspunkte aufstellen lassen.

Vor allem werden leichte Stellungsänderungen an den Extremitäten von Menschen und Tieren vorgenommen, die das Grundprinzip des Motivs nicht antasten. Statt in der rechten Hand hält der Reiter die Lanze in der linken; bald fasst er die Zügel mit einer Hand ganz nahe am Pferdemaul, bald streckt er den Arm nach hinten; oft wendet er den Kopf zurück. Beim Reiter in Vorderansicht sind die Menschen- oder Pferdeköpfe bald nach innen, bald nach aussen gerichtet. Das Pferd galoppiert höher oder tiefer, kürzer oder länger, biegt den Hals stark oder hält ihn mehr gerade etc. Mehrgliedrige Motive werden näher zusammen (zwei sich deckende Reiter) oder weiter auseinander gerückt (Dreieckskomposition auf Schalen). Symmetrische Glieder werden vertauscht, statt einwärts nach auswärts gewendet. (L. F. 100; Not. d. Scavi 1897, S. 234), oder sie folgen mitunter auch alle einer Richtung, Athen 935; Fitzw. M. 92. — Eine durchgreifendere Variante besteht darin, dass in der schwarzfigurigen Malerei die meisten

Typen nach rechts gewendet erscheinen, während in der rotfigurigen Technik mit den beiden Richtungen, nach rechts und links, gewechselt wird. —

Weitaus die meisten Variationsmöglichkeiten ergeben sich durch die verschiedene Bekleidung und Bewaffnung des Reiters. Doch dürfen wir nur innerhalb einer bestimmten, zeitlichen Grenze diese Aenderungen als wirkliche Variationen ansehen, da ja gewisse Wandlungen des Kostüms in manchen Perioden durch alle Typen hindurchgehen, so das Auftreten des Petasos, die Manier, ihn im Nacken herabhängen zu lassen, die Fuchspelzmütze u. a. Wenden wir uns nun unter Berücksichtigung dieser Beschränkung zu der schwarzfigurigen Malerei des 6. Jahrhunderts, deren Art und Weise sich auch der epiktetische Stil noch etwas anschliesst, so sehen wir, dass fast keine Zusammenstellung der verschiedenen Kleidungs- und Bewaffnungsstücke dieser Epoche unbenützt geblieben ist. Den Malern standen an solchen zur Verfügung Chiton, Chlamys und Panzer, Lanze und Schwert, Helm, Mütze und Petasos, Stiefel und Beinschienen — und fast keine Kombination, die aus diesen Teilen überhaupt möglich ist, suchen wir vergeblich. Vom nackten Reiter bis zum völlig gerüsteten Hopliten zu Pferd kommen alle Abstufungen vor, von dem Manne, dessen einzige Ausstattung in Beinschienen und Lanze besteht, bis zum Jüngling mit Chiton, Chlamys, zwei Lanzen, Petasos und Beinschienen, cf. S. 37. Die Maler verfolgen hiebei keineswegs etwa kostüm- oder waffengeschichtliche Zwecke, sondern alle diese mannigfaltigen Zusammenstellungen entspringen in erster Linie künstlerischen Bestrebungen, einerseits dem Bedürfnis nach möglichster Raumfüllung und Belebung der Figuren, andererseits der Lust an der Abwechselung. Warum trägt z. B. der nackte Mann auf dem korinthischen Aryballos S. 28 nur Beinschienen, der Jüngling auf dem Krater, Helbig f. 27, aber zu seiner übrigen Bekleidung noch die Beinschienen und den Petasos? Weshalb trägt die rosseführende Gestalt De Ridder B. N. 512 ebenfalls Beinschienen, hat aber hier wie Gerhard A. V. 85 und Mus. Borbonico XIV. 56 auch einen Helm auf? Sicherlich in erster Linie deshalb, weil die Beinschienen hier vor allem den Zweck haben, die Linien des Beines unter oder neben dem Pferdeleib zu beleben und die Helme nicht so fast ihren Träger schützen als vielmehr den Raum zwischen dem Schalenrand und der betreffenden Figur ausfüllen sollen.[1]) — Aehnliche Beispiele und Gründe liessen sich bei jedem Typus in genügender Anzahl aufweisen. Die Maler fanden eben die Motive als ideelle Modelle bereits vor und waren in der Lage sie je nach dem Bedürfnis des Augenblicks mit entsprechenden Attributen auszustaffieren. Leicht konnte dann eins der letzteren durch fortwährende Wiederholung ebenfalls typisch werden.[2]) Wie geistlos diese Dinge manchmal abgemalt wurden, dafür bietet die Kanne München 357 ein Beispiel. Hier ist in einer verdorbenen Troilosdarstellung Polyxena durch eine laufende Amazone ersetzt, gleichwohl liegt noch die zerbrochene Hydria unter den Pferden, obschon die Amazone schwerlich Wasser damit geholt haben wird.

Noch bezeichnender fast ist ein Moment der Darstellung auf der Amphora München 612, Helbig pl. II. 1. Auf der bekannten Dreieckskomposition erscheint manchmal eine Lanze, welche die rechte Figur in der Hand hält und die den Pferdeleib der Länge nach schneidet. Hier aber ergreift der Reiter mit der einen Hand die Zügel, mit der andern schwingt er einen Speer. Dennoch ist die Lanze wieder da, die auf der dem Beschauer abgewendeten Seite den Pferdekörper entlang läuft. Dieselbe gehörte einmal zu den bei diesem Motiv verwendeten Attributen und der Maler fügte sie hinzu, ohne jedoch seiner Variationslust Einhalt tun zu können, die ihn veranlasste die übrige Darstellung leicht zu verändern. — Dass unter diesen zahlreichen Varianten und Kombinationen sich auch solche in grosser Anzahl befinden, die den realen Verhältnissen wirklich entsprechen, ist selbstverständlich. Hier soll nur mit allem Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass die Maler sich keineswegs auf diese Vorlagen, welche sie tatsächlich vor Augen hatten, beschränkten, vielmehr alle Möglichkeiten der Variation, welche die damalige Ausrüstung bot, in ihren Reiterbildern erschöpften, unbekümmert darum, ob für alle und jede derselben auch ein realer Beleg aufzutreiben wäre.

Im späteren, rotfigurigen Stil hat aber diese Willkür ihr Ende gefunden. Die Künstler halten sich bei der Ausstattung ihrer Reiter an einige wenige Kostümformen und benützen nur diese als Ganzes zu ihren Variationen, bilden aber nicht wie im schwarzfigurigen Stil aus den einzelnen Kleidungsstücken neue Zusammenstellungen. Da-

[1]) cf. S. 28, 29.
[2]) cf. Luckenbach. N. Jahrb. f. kl. Philol. XI. Supplem.-Band. S. 606.

gegen erscheinen die in späterer Zeit so häufigen Amazonen in verschiedenen Trachten (Fu. Rei. 58 in drei von einander abweichenden Formen). Aber als reine Phantasiegebilde unterliegen sie auch nicht den Anforderungen der Wirklichkeit, denen die übrigen Reiterdarstellungen dieser Epoche unterworfen sind; denn da letztere meist Scenen aus dem täglichen Leben vorführen, muss die Kleidung natürlich auch den tatsächlichen Verhältnissen entsprechen.

Eine dritte Möglichkeit, Abwechslung in die Einförmigkeit der Typen zu bringen, bietet die Aenderung der Gruppierung zusammengesetzter Motive. Besonders tritt diese bei den Einrahmungsschemata zutage, mögen nun die Reiter dabei die aktive oder passive Rolle spielen. So schliessen Reiterfiguren eine einzelne Gestalt, einen Hopliten, eine Frau, oder Zweikämpfe, Jagdscenen, ganze Schlachtenbilder, aber auch Ornamente, eine Sphinx, sowie Gruppen von Mantelmännern, Jünglingen etc. ein. Selbst aber werden sie von stehenden und laufenden Personen, meist symmetrisch zu beiden Seiten verteilt, eingerahmt; diese können wieder der Zahl, der Tracht und dem Geschlecht nach verschieden sein. Oft wiederkehrende Verbindungen sind der rosseführende Mann zwischen zwei, meist verschiedenen Persönlichkeiten, der Hirschjagdfries, den auf beiden Seiten eine laufende Figur einschliesst u. a. Auch das Dazwischenschieben von Figuren in ein mehrteiliges Motiv, cf. S. 35, beruht noch auf dieser Methode der Gruppierungsänderung.

Waren dies alles rein äusserliche Varianten, so erstreckt sich mehr auf den Inhalt der Darstellungen die letzte noch übrige Möglichkeit: die Aenderung der Bedeutung. Diese wird in der einfachsten Weise durch Inschriften vermittelt: zwei Hopliten führen in dem bekannten Schema ihre Pferde nach rechts; es sollen aber diesmal keine beliebigen, gewöhnlichen Krieger sein, vielmehr besagt die beigegebene Inschrift, dass hier Demophon und Akamas dieser Tätigkeit obliegen, Helbig f. 10, Gerhard E. C. 12, oder zwei Reiterfiguren in dem alten Motiv der zwei sich etwas deckenden Reiter sind als Kastor und Polydeukes bezeichnet, cf. S. 36. Während wir hier mythologische Persönlichkeiten vor uns haben, suchen die Maler in anderen Fällen auch durch gewöhnliche Namen ihre Reiter zu individualisieren; so heisst der rechte Knappe, Wiener Vorlbl. III. I, 3, einfach Hippokles. Auf das gegenseitige Verhältnis der beiden Figuren dagegen beziehen sich die Inschriften des korinthischen Aryballos, Athen 618 „Hippobatas“ und „Hipostrophos“.

Eine andere Art der Bedeutungsänderung besteht in der Uebertragung des Typus auf andere Personen. Statt der Männer führen Frauen die Pferde, L. E. 699, statt der Jünglinge erscheinen bärtige Männer, statt der Hopliten Amazonen. Manchmal ist diese Manier mit der vorhergehenden vereinigt; so München 478, wo statt der drei Krieger in der Dreieckskomposition ein Krieger und zwei Amazonen auftreten und die beiden Gestalten zu Pferd als Achilles und Penthesilea differenziert sind. Auf den Tontäfelchen von Korinth erscheint in der gewöhnlichen Form der nackten Gestalt auf einem Pferd oder mit einem Handpferd auch ein Mann mit Dreizack, A. D. II. 29. 3., der im zweiten Fall auch noch durch einen Bart und eine Inschrift näher charakterisiert wird. A. D. I. 7. 21.

Während diese immer noch ziemlich äusserliche Art und Weise mehr auf den schwarzfigurigen Stil beschränkt ist, gewinnt im späteren rotfigurigen das Bestreben die Oberhand den alten Typen durch den erweiterten Inhalt, durch Uebertragung auf Vorgänge des realen, täglichen Lebens, sogar schliesslich durch den Ausdruck eines Gemütsaffektes neuen Reiz zu verleihen. Dazu gehören vor allem die aus der Rossführung erwachsenen Darstellungen, welche Jünglinge im Beisammensein mit ihren Pferden, sie liebkosend oder vorführend zeigen. Solcher Art sind die Schalen mit der Dokimasie, das Innenbild mit dem Skythen, der seinen Pfeil prüft, und besonders die Schöpfungen des Penthesileameisters. —

Dieses Streben nach Abwechselung hat dann in seiner Ausartung zu den sog. verdorbenen Darstellungen geführt. Von diesen sind diejenigen, welche aus Troilosscenen hervorgegangen sind, bereits seit langem erkannt, so die Kanne München 357, cf. S. 34 u. 46, Schneider, Troischer Sagenkreis S. 123, mit einer Amazone statt der Polyxena, sowie die Zusammenstellung eines reitenden Knaben mit einem ihm nachsehenden Hopliten, Luckenbach, N. J. f. kl. Ph. XI. Suppl.-B. S. 606. cf. S. 34. Auch die Schale Gerhard A. V. 186 ist vielleicht hierher zu rechnen. — Aber in anderen Typen finden sich ebenfalls, wenn nicht eigentlich verdorbene, so doch abgekürzte Formen: das Aussenbild der Schale München 604 ist aus einer eingerahmten Darstellung des Reiters von vorn, die Szene Millingen anc. uned. Mon. 38. cf. S. 31, aus der Dreieckskomposition vereinfacht. —

Wenn Schneider im „Troischen Sagenkreis“ S. 181 die „missverstandenen Exemplare, die sich in allen Darstellungen finden“, als „Früchte einer sinnlosen Typenverbindung“ bezeichnet, so kann ich ihm in bezug auf die Reitertypen nicht beistimmen. Einerseits sind die oben erwähnten, verdorbenen Darstellungen nicht durch Typenverbindung, sondern durch Auslassung entstanden, andererseits verstehe ich unter Typenverbindung oder richtiger Typenmischung mit Löschcke, Bonn. St. S. 258 und Robert „Bild und Lied“ S. 52, — (letzterer hat allerdings nur grössere Kompositionen im Auge), — die Vereinigung zweier Motive zu einer neuen, dritten Darstellung. So bietet z. B. die Hydria München 118 die Verbindung einer Troilosscene, ähnlich B. M. B. 325, und der Darstellung von Mädchen, die am Brunnen Wasser holen, wie solche auf derartigen Gefässen sich häufig finden; und L. E. 699 ist das Motiv des Mannes zwischen zwei Pferden sowie die Rossführung zu einem ganz eigenartigen und nur durch das Prinzip der Typenmischung sowie der S. 47 erwähnten Typenübertragung erklärbaren Bilde vereinigt: Eine Frau befindet sich zwischen zwei Pferden und hält diese am Zügel; hinter jedem Pferd aber, überschnitten von dem Tierkörper steht noch ein lanzentragender Jüngling. — Eine andere Art der Typenmischung besteht in der Verwendung von zwei verschiedenen Motiven innerhalb des gleichen Schemas. So bildet auf der einen Seite ein ruhiger Reiter, auf der anderen ein rossführender Hoplit die Einrahmung einer grösseren Gruppe, die aus einem Viergespann und stehenden Figuren besteht. Torr. Rhodes in anc. times pl. 6; oder ein stehender und ein galoppierender Reiter umgeben eine bogenschiessende Amazone in ähnlicher Weise, wie auf dem Revers zwei galoppierende Reiter um eine analoge Gestalt gruppiert sind. Wiener Vorlbl. 1890. II. 2.

Eine eigentliche Typenübertragung hat dagegen etwa auf der Amphora L. F. 100 stattgefunden, wo in der bekannten Abschiedsdarstellung die rossführende Person durch einen Reiter, der wirklich auf dem Pferde sitzt, vertreten wird.

In dem zweiten Teil dieser Abhandlung ist der Versuch gemacht worden die Folgerungen festzustellen, welche sich aus den im ersten Teil enthaltenen Untersuchungen auf den historischen Wert der Reiterdarstellungen auf griechischen Vasen bis gegen das Ende des fünften Jahrhunderts ziehen lassen, und sind die geschichtlichen Ergebnisse, welche das behandelte Material unter Beobachtung dieser Einschränkungen noch lieferte, im Zusammenhange vorgeführt. Beide Teile sollen späterhin in einer von Herrn Professor Dr. Furtwängler veranstalteten Sammlung archäologischer Aufsätze erscheinen.

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Hans Wilhelm Burkhardt, am 22. August 1880 als Sohn des damaligen Amtsrichters und jetzigen Landgerichtsdirektors Dr. Arthur Burkhardt und seiner Gemahlin geb. Lenck. Ich besuchte die Volksschule und das Maximiliansgymnasium zu München und absolvierte daselbst 1899. An der Ludwig-Maximiliansuniversität zu München studierte ich zehn Semester Philosophie, klassische Philologie und Archäologie und hörte Vorlesungen der Herren Professoren v. Christ, Cornelius, Crusius, Furtwängler, Graetz, Grauert, v. Heigel, Hellmann, Freiherrn v. Hertling, v. Müller, Muncker, Oberhummer, Paul, Pöhlmann, Riehl, v. Riezler, Röntgen, Weymann, v. Wölfflin. Auch nahm ich an den Uebungen der Herren Professoren Furtwängler und v. Müller teil. Im Oktober 1903 bestand ich den I., im September 1904 den II. Abschnitt der Prüfung für den Unterricht in den philologisch-historischen Fächern und war 1904/5 dem pädagogisch-didaktischen Kurse am Maxgymnasium in München zugewiesen. Gegenwärtig bin ich an der Universität München immatrikuliert als Student der Naturwissenschaften.